148

الهيئة العامة
لقصور الثقافة

كتابات نقدية

فيدرا

امرأة فى ملتقى الحضارات

د. راندا رزق

كتابات نقدية كتابات نقدية كتابات نقدية

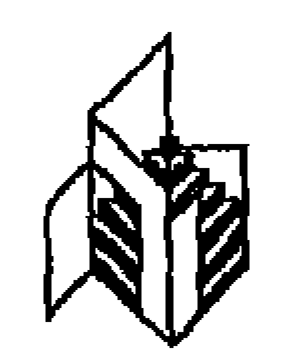
ڤــــيدرا

امرأة فى ملتقى الحضارات

(دراسة مقارنة)

د. رانـــدا رزق

2004



الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (١٤٨)

٢٠٠٤

التدقيق اللغوى :
أشرف عبد الفتاح

كتابات نقدية

فيدرا.. امرأة فى ملتقى الحضارات

د. راندا رزق

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

Email:ketabat2004@hotmail.com

مقدمة

ارتبط المسرح - منذ نشأته الأولى وبواكير تبلوره - كشكل فني - بمجتمعه ، وبسياقه الثقافى ، وإطاره الحضارى ، لذا حمل هموم المجتمع وتساؤلاته ، واحتوى واحتضن قضاياه ،وناقشها وأعاد طرحها على أفراد هذا المجتمع ، "فالمسرح منذ نشأته فى العصر الذهبى للإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد حتى يومنا هذا هو واحد من أقدم وسائل التعبير التى ارتبطت بقضايا المجتمعات" (١)،

والمسرح عنصر ثقافى يتشكل ويتأثر حسب السياق الثقافى والإطار الحضارى الذى يحيا بداخله ويتأثر هذا العنصر صعوداً وهبوطاً بحركة المجتمع ، ويحمل داخله سمات المكان والزمان ، من هنا اكتسب صفة "الضمير العام للمجتمع" ، وإذ إن المسرح مَحكمة علنية تُحاكَم فيه الشخصيات وأفعالها وفقاً لمنظور كاتب يُمسرح قصتها درامياً كاشفاً عالمها المتفرد أمام الجمهور، بمعايير إرادة الضمير العام الثائر على كل ماهو غير

سوى"[٢] .

والكاتب المسرحي هو ابن مجتمعه وثقافته ، وهو خاضع ومُتَبَنى للمفاهيم والعادات الاجتماعية "وملتزم بالضمير الجماعي" وهموم وقضايا المجتمع بفئاته المختلفة ، ذلك الوعي الاجتماعي الذي هو "محصلة الأفكار والنظريات ووجهات النظر والحث الاجتماعي والعادات والتقاليد التي يعتنقها الناس،وتعكس الواقع الموضوعي للمجتمع الإنساني والطبقي، كما أن هذا الوعي هو الذي يؤدي إلى الإحساس بالوجود الإنساني ذاته"[٣]

وكما يقرر النقاد : إن المسرح فن "يعكس علاقة نوعية – لنقل علاقة جمالية – بين الإنسان وعالمه الطبيعي والاجتماعي ، أي أن الفن هو صياغة للعلاقة بين الإنسان و(واقعه) بالمعنى الشامل "[٤]

و من الأفكار الإنسانية التي سيطرت على العقل البشري فكرة أن الإنسان مقدُرعليه الخطيئة ليس في عصر بذاته ولكن في كل العصور وقديماً كان الشائع والمستقر في وجدان الإنسان أن هناك آلهة تتآمر عليه وتضع في طريقه العقبات والعراقيل لتستنهضه وتستفزه إلى صراعٍ الهزيمةُ فيه مؤكدة ،

لكن فى هذا العصر الإنسانُ نفسُه هو الذى يتآمر على ذاته وهو منقسم على نفسه بين الخير والشر وبينهما تدور رَحى المعركة التى ينهزم فيها الإنسان لا ريب .

وإذا كانت الهزيمة مصير الإنسان فإنه يملك داخله قوى للعذاب تتمثل فى " ضميره " ، الذى يلهبه بسياط الندم يرفعه فوق الخطيئة يمنحه القدرة على التكفير، ويبث فيه النضال الروحى الطويل الذى يَحُول بينه وبين السقوط ، ويمضى به قُدُماً نحو التوحد ، أى نحو إلغاء الثنائية المريرة التى تقوم فى نفسه بين الخير والشر .

ويتناول البحث بالدراسة أعمالاً اتخذت من الحب المُحَرَم موضوعاً لها ، وقبل أن نغوص في أعماق البحث يستوقفنا مصطلح ترتكز عليه الأعمال الفنية التى تناولها البحث ، وهى فكرة كسر "التابو" "المحظور" بداية من عصر الأساطير وصولاً لعصر العولمة ، ويمكن ترجمة المصطلح : "التابو" إلى :" المقدس" ، وهو يدل على مجموعة كبيرة من التحاشى أو التحريم الطقوسى فى بيئات إثنوجرافية مختلفة ، منها تحريم أكل بعض الأطعمة ، أو تحريم الاتصال ببعض الأقارب أو الأشخاص الذين يكونون فى حالات طقوسية معينة ، والتحريم العام للزنا .

وأدخل فرويد مفهوم التابو فى نظريته عن التحليل النفسى للنمو النفسى والإجتماعى عند الإنسان ، " ووصف التابو بأنه مزيج من الإنجذاب أو الرغبة أو الرفض أو الخوف الذى يعكس صراعاً نفسياً بدائياً داخل الفرد(٥) " .

وعودة إلى الأعمال التى تناولت كسر" التابو" على مر العصور نتناول بالدراسة أعمالاً اتخذت من الحب المحرم موضوعاً لها ، وبعض الأعمال التى تناولت كسر التابوه هى على مر العصور تتخذ من الحب المحرم تيمة أساسية لها – موضوع البحث – هى :

"هيبوليت" لـ" يوربيبيدس- "٤٢٨ ق٠م ، و" ڤيدرا " لـ" راسين- "١٦٤٨ ، و"المدنسة" لـ" بنيانتى" – ١٩١٣ ، و" رغبة تحت أشجار الدردار"لـ" يوجين أونيل- "١٩٢٤ ، و "الفرعون الموعود" – ١٩٤٥ لـ"على أحمد باكثير، " و "اللص" لـ " توفيق الحكيم – " ١٩٤٨ و"زهرة" لـ "عزيز أباظة – "١٩٦٨ .

وأولى تلك المعالجات حسب الأسبقية التاريخية كانت للشاعر اليونانى يوربيبيدس الذى استقى مادة مسرحيته"هيبوليت"من الأسطورة اليونانية التى تعرض-كما سنريلاحقا- جواً ميتافيزيقياً تجرى من خلاله أحداث المسرحية ، حيث نجد

الصراع فيها يتخذ مستويين هما :

أولاً : صراع فوق الطبيعى "ميتافيزيقى" بين ربتين هما أفروديت وأرتميس ، وأدوات هذا الصراع هم البشر هيبوليت وڤيدرا ، حيت إن كل ربة منهما تمثل اتجاهاً مغايراً ومناقضاً للربة الأخرى ، وضحية هذا الصراع هو هيبوليت بطل المسرحية الذى يقدس أرتميس على حساب الربة أفروديت التى تظهر قدرتها عن طريق دمار هذا الشاب المتعجرف .

ثانياً : المستوى الثانى للصراع وهو صراع إنسانى يعتمل داخل نفوس الأبطال، فيدفعهم نحو مصيرهم المحتوم، فإذا نظرنا إلى الشخصيات الأساسية فى المسرحية نجد أن كلاً منهم يعانى صراعاً داخلياً بين رغبات متعارضة ، وإذا انتقلنا إلى " ڤيدرا " ل"راسين" نرى كيف احتفظ بجوهر الصراع لمثلث الأب والزوجة والابن ، إلا أن ڤيدرا راسين تتخذ طابعاً خاصاً ، فلم تعد الآلهة هى المحرك الأول لمصير البشر فهم أنفسهم يشاركون فى صنع هذا المصير، فقد ساق لتلك الماساة مبررات أخرى للفعل تجعلها أكثر مشروعية، وهى إعلان موت الأب الذى على أثره تبوح ڤيدرا للمربية بحبها لهيبوليت الذى يعلن صده لها ، وقد أضاف راسين فى تلك المأساة عاطفة جديدة ، فلم يعد

هيبوليت هو الشاب المغرور الثائرعلى سلطان الآلهة ولذلك يرفض حب؟ ڤيدرا، بل لأنه يحب "آريسيا"وهذا سبب عزوفه عن؟ ڤيدرا،وهو مبرر جديد يضاف إلى تلك الشخصية.

وقد تعاطف " راسين " مع " ڤيدرا " وصورها ضعيفة، وهذا نتيجة ضعف الإنسان وقلة حيلته أمام إرادة القدر، فبعد سفر زوجها وإعلان وفاته تحرك الحب وأجج الرغبة بداخلها فهى من وجهة نظر المؤلف شريفة لم تفكر فى أى دنس، فالأحداث تدور بين إعلان الوفاة وإعلان العودة .

ونجح راسين فى أن يعكس روح وأفكار وفلسفة عصره ، مع الاحتفاظ بالمضمون الكلاسيكى .

أما ڤيدرا القرن العشرين فهى ابنة (نتاج) البيئة الجغرافية والعوامل الديموجرافية ، حيث تناول الكاتب الأسبانى "بنيانتى" قطعة من أدب الفلاحين تصور طبيعة الحب، عنفه وقسوته ومأساته ،حيث الثالوث ثابت ولكن المعالجة اختلفت فتدور أحداث المسرحية حول فلاحة ثرية توفى أبوها وهى طفلة ، فتزوجت أمها من رجل كان دائم العناية بابنة زوجته وتُخطب الفتاة لإبن خالتها وتفسخ هذه الخطبة لسبب مجهول، ويتقدم لها شاب آخر فيُقتل، فنكتشف من خلال هذه الجريمة أن زوج

الأم يحب الفتاة وأنه هو القاتل!! واستغلالاً للنظرة الشعبية الإسبانية يتغنى الفلاحون بأغنية المدنسة كناية عن الفتاة التى على علاقة بزوج أمها، واختيار هذه البيئة التى تساعد على انتشار الأخبار والفضائح ، ومن خلالها تعلم الأم بهذه الرذيلة . وقد نجح المؤلف فى تصوير البيئة الاجتماعية حيث قيمة الشرف وارتباطها بالعذرية التى يقدسها المجتمع الأسبانى،وهو مجتمع يدب بجذوره إلى المجتمع الإسلامى والعربى .

بينما نجد فى معالجة "يوجين أونيل" لتيمة الحب المُحرم أنه قد ألبسها ثوب العصر،فلم تعد تدور فى جو الآلهة التى تسيطر على مُقدرات الأمور ، ولم تعد تتخذ هذا الشكل النبيل الكلاسيكى كما صوره راسين واحتفظ من خلاله بالطابع الكلاسيكى وصراع الواجب والعاطفة ، وإنما اقترب أكثر من العالم المادى الملموس، فهى شخصيات من لحم ودم تسير وتمشى وتشعر وتحب وتكره وتحركها رغباتها الداخلية .

كذلك زود شخصياته بدوافع تعكس إيقاع وأسلوب القرن العشرين ، فبرغم وجود مثلث الزوج والزوجة والابن الذى تشترك فيه المعالجات السابقة التى تقع فى قبضة الخطيئة واللجوء إلى المادية ، لم يعد الابن يدين بالحب والاحترام للأب

بل يُكن له الكراهية والحقد ، كما أصبحت علاقة الحب المحرم علاقة مادية للرذيلة، فلم يعد أونيل فى حاجة إلى حلول خارجية مثل المربية . ومعالجة أونيل تتناسب مع سمات المجتمع الأمريكى الذى نجد فيه الجنس والإباحية دون خضوع لأية قوانين دينية أو كلاسيكية .

أما تيمة فيدرا فى المسرح المصرى فهى ، مزيج من التعريب أو التمصير والتأليف ، فمعالجة "باكثير" ١٩٤٥ " الفرعون الموعود " ورغم أنه نَهَلَ من الأسطورة الفرعونية "الأخوين" وأسطورة "هيبوليت" إلا أنه حاول صبغها بصبغة دينية إسلامية وعربية، فبدأ المسرحية بالآية القرآنية " ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها " (٦)

ونجد أن المسرحية فيها أثر من هيبوليت لـ "يوريبيدس" و" فيدرا" لـ" راسين" وقدمت التراث المصرى القديم فى أخناتون ونفرتيتى وفى أوزوريس والفلاح الفصيح وتثير التيمة توفيق الحكيم ويعالجها فى مسرحية "اللص" ١٩٤٨ من منطلق عالم رجال الأعمال وصراع الأجيال وهى تدخل فى نطاق الميلودراما ، وهى تختلف عن المسرحيات السابقة فى أن البناء العام للعمل قد تشكل فى إطار تصوير الفساد الذى ألم بالمجتمع المصرى

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والتيمــة الرئيسية فى العمل ليست التيمة الفيدرية، بل إنها تشكل خطاً دراميا واضحاً ، وهى أقرب إلى مسرحيـة "المدنسة" لبنيـانتى من حيث قطبى العلاقة، ولكن البطلة عند توفيق الحكيم ظلت تقاوم زوج الأم ولم تستسلم مثل بطلة " بنيـانتي" وفى معالجة عزيز أباظة لنفس التيمة فى مسرحية "زهرة "عام ١٩٦٨أشار فى مقدمة المسرحية إلى أن اسم "زهرة" على وزن فدرة وعالج الموضوع شعراً.

ويرى أن زهرة إن لم تكن فدرة فهى أختها ، وأن زهرة أكثر انغماساً فى الغريزة وجرأة على الحياة لأنها ابنة القرن العشرين،فالتطور فى أمور الحياة أدى إلى الانطلاق فى الغريزة إلى آفاق معاصرة ٠

ولذا نعود إلى الدراسة التى تعنى بفيدرا الشخصية النسائية عبر العصور التى تعانى احتياجاتها الإنسانية، ويتصدى لرغباتها المجتمع بقوانينه وأعرافه، واهتمت "سيمون دى بفوار" فى كتابها الجنس الثانى بشرح معنى المرأة هى الآخر بالمعنى الفلسفى وليس بمعنى الغير وترجع أصول الاختلاف إلى كتاب أصدرته "مارجريت ميد"عالمة الأنثروبولوجيا بعنوان الجنس والطابع النفسى فى ثلاثة مجتمعات بدائية [٧]

وهناك إشارة مهمة فى كتاب كارول جيلجان "بصوت مختلف" – إلى النظرية النفسية وتنمية المرأة ، والذى تؤكد فيه أن المرأة لها وجهة نظرها التى تختلف عن وجهه نظر الرجل فيما يتعلق بمنطق الحياة المعيشة، وتتضمن جوانب الاختلاف والتأكيد على اهتمام المرأة بجوانب المشاركة والرعاية والارتباط بالأفراد الآخرين بدلاً من الحياد المجرد .

وهكذا نجد فيدرا البطلة مريضة دائما تعانى من سيطرة المجتمع الأبوى/ الذكورى بالإضافة إلى منطقها فى الحياة والذى يختلف عن البطل هيبوليت الذى يمنطق حياته بفلسفة مختلفة ، أى هناك اختلاف حقيقى بين البطلة والبطل هيبوليت فى هذه الجوانب ، فإذا وجد الاختلاف فهل يرجع إلى اختلافات فطرية " Innate " بين نفسية فيدرا ونفسية هيبوليت أم أن المجتمع ينشئ كلاً منهما تنشئة تجعله يضع لنفسه طموحات ومُثلاً عليا تختلف عن طموحات الآخر ومُثله العليا؟! وهذا ما حدث فى مسرحية هيبوليت ل "يوربيدس" ، وكذلك عند راسين فى مسرحية "فيدرا " أى أنه إذا كانت مبادئ علم الأخلاق المذكورة ، كثيراً ما تُستخدم فى التصدى للمشكلات المحددة التى تواجهها المرأة ، فإن الأفكار التى تستند إليها هذه المبادئ

تكون مـرتبطة أو منفـصلـة عن المشكلات العـمليـة الخـاصـة ، وعلاقات الخـصـومة مع الرجل والنـظرات المتشـائمـة عن مزاوله الجنس Sex، التى تكون نتـاج ارتـباط علاقة الرجل بالمرأة وهذا مـا حـدث بالنـسـبـة للحـدوتة ولتـتـأمل هذه الكلمـة الجـوهـرية والعـسـيـرة وهـى Sexالتـى قـد تعنى جنس المولـود أوالشـخص بمعنى كـونه ذكـراً أم أنثى ، وقـد تـعنى مـزاولة الجنس ،أى الجمـاع To Make sexual intercourse والتى اسـتـعـاض عنـهـا الأمريكيون ب To Make love وقد اشتق من Sexصـفة Sexist ، أى الشـخص المتحيز لجنس ، وكلمـة Scxy، وهـى صـفة مُطلقة من حيث إنهـا نسبة إلى الجنس وكـان مـعناهـا مـقـصـورا فى الماضـى على الشـخص ذى الجـاذبيـة الجنسـيـة Sexappeal وخـاصـة المرأة ذات الأنوثة الطـاغـيـة ، ويرى كـانط فى كـتـابه "مـحـاضـرات علـم الأخـلاق " Lectures on Ethicsأن الحب الجنسى يعـتـبـر فى ذاته حطا للطبـيـعـة البـشـرية degradation،فحـالما يصبح شـخص ما موضـع اشـتـهاء شـخص آخر appetiteفإن جمـيع دوافع العلاقة الخُلُقيـة Moral تتوقف عن العمل، لأن الشـخص الذى أصـبح موضـوع اشـتهاء شـخص أخـر يتـحـول إلى شىء Thing، ويمكن أن يعـامله كل فـرد

ويستخدمه بهذه الصفة [٨] .

ومن منطلق فلسفة كانط ، فهذه المقتطفات تُقدم للأدباء على مر العصور فكرة تيمة الحب المحرم ، فمنهم من لم يتفق مع توقف الدوافع الخُلقية، ومنهم من اتفق مع فلسفة كانط فى أن جميع دوافع العلاقة الخلقية تتوقف عن العمل ، وهذا نجده واضحاً إذا طبقنا هذه الفلسفة على يوربيبيدس ، فنجد أن الموانع كانت موجودة لعدم توقف الأخلاق ، لأن الصراع كان بين ربتين ، وفى راسين نجد أن عدم التوقف كان بسبب أزمة بين الضمير والشهوة والكنيسة وظهور الدين المسيحى ، بينما فى المسرح الأمريكى عند "يوجين أونيل" نجد أن فلسفة كانط بأن دوافع العلاقة الخُلقية تتوقف عن العمل قد تحققت ، ونجد دائماً الرجل فى الأدب هو الذى يُعبر عن المرأة ، وأن الحركة النسائية نادراً ما ترجع إلى هذا الموقف من مواقف التراث الغربى ، إذ إن كانط يقول إن المهرب الوحيد من عدم تقبله لمصير يُنبَذ فيه المرء نبذ ثمرة ليمون بعد مصها إلى آخر قطرة هو إنشاء علاقة تعاقدية Contractual قائمة على الزواج .

ومن الواضح أن هناك خمسة محاور أساسية تدور حولها أغلب المناقشات عن الاختلاف الجنسى وهى :

١ – البيولوجيا .

٢ – التجربة

٣ – الخطاب .

٤ – اللاوعى .

٥ – الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

١ – أما الحجج التى تتناول الجوانب البيولوجية :–

من حيث كونها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة والتى تقلل من أهمية التنشئة الاجتماعية Socialization فهى حجج يستخدمها الرجال أساساً للإبقاء على النساء فى مكانهن ويلخص القول المأثور " To Ta mulier inutero ليست المرأة سوى رحم " ، لأنه إن كان جسد المرأة هو قَدَرها فإن كل محاولة للشك فى أدوار الجنس Sexrole المعزوة إلى المرأة تتبدد فى مواجهة النظام الطبيعى .

٢ – التجربة :–

وتتمثل فى موقف أولئك الذين يلجئون إلى التجربة الخاصة بالمرأة بوصفها مصدر القيم الأنثوية الإيجابية فى الحياة والفن ، وحجة هؤلاء أنه ما دامت النساء وحدهن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية كالإباضة والطمث والمخاض ، فهن وحدهن

اللائى يستطعن الحديث عن حياة المرأة ، يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية مميزة فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء أهمية الأشياء من عدمها [٩]

٣ - الخطاب :-

هو محور ينال قدرا عظيما من اهتمام ممثلات الحركة النسائية ويوحى عنوان كتاب ديل سبندر " Dele Spender لغة من صنع الرجل" بما تراه المؤلفة من أن سياده لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى المرأة .

واذا تقبلنا هذه الفكرة التى ترى أن ما هو صواب يعتمد على من يهيمن على الخطاب ، فمن المعقول أن نُسلِم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة فى فخ "حقيقة" الذكر، وطبيعى من هذا المنظور أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجل على اللعبة بدلاً من مجرد الانحسار فى قوقعة الخطاب الأنثوى [١٠] .

٤ - اللاوعى :-

تطرح نظريات التحليل النفسى عند لاكان وكريستيفا ما يتصل بالمحور الرابع الخاص بعملية اللاوعى ، حيث بعض كاتبات الحركة النسائية ممن يناصبن النزعة البيولوجية العداء،

بواسطة إقامة صلة تربط بين الأنثى والعمليات التى تميل إلى تقويض سلطة خطاب الذكر، فينظرن إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعانى ويمنع الانغلاق بوصفه أنثى على نحو تغدو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص منفتحة .

٥- البعد الاجتماعى : -

لقد أصلت "فرجنيا وولف"هذا البعد فى تحليلها لكتابات المرأة ، ورآت أن الماركسيات من الحركة النسائية على وجه الخصوص يحاولن الربط بين تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتغير توازن القوى بين الجنسين ويوافقن غيرهن من ممثلات الحركة النسائية على رفض فكرة الأنوثة المطلقة(١١).

وقد ذكرت " نعومى وولف "عند إصدار آخر كتاب لها عام ١٩٩٤ "لاتترددى" Just do it أنها تولى أكبر قيمة للعلاقة الجنسية ، ولكن بشروطها ، وهى تدعو كل النساء إلى الأخذ بزمام المبادرة فى علاقاتهن مع الرجال " بلا تردد" ، كما تسخر من تراث الفلسفة الغربية كله سواء منه ما بدأ على يد أفلاطون، الذى كان يرى فى الرغبة الجنسية خيراً، "أى قيمة الخير"

بشروط تمثل أول درجة على سلم الكمال ، أو ما أشاعته بعض جوانب التراث المسيحى (القديس بولس ، القديس أوغسطينوس)، التى ربطت بين خطيئة آدم وحواء (الخطيئة الأولى original sin أى الأصلية والمتأصلة فى النفس البشرية) وبين الجنس أو ما وصلت إليه الفلسفة البراجماتية الإنجليزية ، لأنها جميعاً مقدمة من وجهة نظر الرجل.

وتعترض ممثلات الحركة النسائية على نظرية "لاكان" ، والدلالة التى يعطيها للذكوره ، ويبدين أن هذا الموضوع غير متكافئ تماماً ، حتى ولو تقبلن تطبيق النظرة الرمزية الخالصة إلى الذكوره ، وبتطبيق مقولات " لاكان" على الاختلاف الجنسى يبدو أنه يقضى حتماً إلى التبعية الجنسية للأنثى مخصية ، والطريق الذى تسلكه الأنثى خلال مراحل عقدة أوديب أقل وضوحا من طريق الذكر وأن عليها :

أولا: أن تحول عاطفتها من الأم إلى الأب من قبل أن يستطيع قانونٌ القيام بتحريم سفاح المحارم، وما دامت تعانى الخصاء سلفاً فمن الصعب أن تتضح معالم الطريق أمامها.

ثانياً: أن ترى ما يحل فى حالتها محل هذا الخصاء الذى لا يهدد تطور الذكر، فما الذى يجبرها على تقبل القانون ؟ ولكن

يظل لمنهج لاكان فائدته فى أن وجد نهجاً يتخلص من " الحتمية البيولوجية" ويضعها فى علاقة تماس مع النسق الاجتماعى ، وهذا ما نجده فى تطور " فيدرا " البطلة الأنثى عبر العصور وبمختلف المعالجات .

فالموضوع فى الأساس تصوير رائع لشخصية امرأة استبد بها حب ابن زوجها ، وطغى عليها ، فامتزجت فيها عناصر الخير بعناصر الشر، فأحبت حبا ملك حواسها وقلبها، فأذلها وأبطل إرادتها ، وطغى على غريزة الخجل فى نفسها ، ثم جاءت الغيرة الشديدة تنهشها نهشاً ، وتزيد فى آلامها وتدفع بها إلى الجريمة ، ولكنها فى الوقت نفسه تكره الإثم ولا تقترفه إلا مرغمة ، وتحس بتأنيب الضمير ، وتخشى حساب العالم الآخر. هذه المرأة لم تسر فى طريق الإثم إلا لأن إرادتها معطلة ، لاحول لها ولا قوة ، وما يزال الضمير يوسعها وخزاً ، حتى تضيق ذرعاً بالحياة فتتناول السُم ، وتقف أمام زوجها تعترف له بجريمتها وخزيها قبل أن تلفظ النفس الأخير فالحب لا يحتل إلا مكانا محدوداً فى التراجيديا الإغريقية .

إذن فإن الحب يبقى موضوعاً ثانويا حتى عند يوريبيدس وعلى الرغم من الاستثناءات المعروفة ، فإن العاطفة الجنسية فى

الدراما الإسبانية والأمريكية تأتى تالية لعدة دوافع أخرى ، وما من أحد نازع تفوق راسين فى تصوير الحب .

ولا يُرصِّع راسين المأساة بوقفات شعرية حول روح الحب الذى سعته سعة البحر ، أو حول القُبَل الحانية تجود بها شفاه حانثة باليمين " فهى أختام حب ، ولكنها ختمت دون طائل" وأبعد من هذا أيضاً أن يقف مبتهلاً للأنثى الخالدة وللجمال الروحى الأفلاطونى الذى يُعبد دون الجسد المغرى .

فإن الشباب لدى راسين يعرفون منذ البداية أن الحب ليس لعبة، ولكنه مرض مميت ، وأن كون المرء يحب بعنف زائد معناه أن الحب لعنة لا تساويها لعنة ، وإذا تجاوزنا التحفظ الذكى فى مفرداته ، وبعض العبارات المبهرجة التى هى من مخلفات التحذلق الأدبى ، وجدنا أنه يصور العاطفة التى تسيطر على " ڤيدرا " على أنها انتصار"للحواس" وعلى أنها جسدية أكثر منها عقلية وڤيدرا نفسها تستعمل الكلمة نفسها فتقول " لقد أرخيت لملكة حواسى العنان " ، وفى أول اعتراف لها لـ " أونون" تصف – بدقة فسيولوجية – حياءها المفاجئ وشحوب وجهها الناجمين عن اندفاع دمها قوياً إلى رأسها ، وذلك عندما رأت هيبوليت بعد غياب طويل ، كما تصف عينيها وقد زاغتا

فجأة ، ولسانها وقد انعقد عن الكلام، وجسدها وقد أخذ يتراوح بين السخونة والبرودة

فليس هناك كلام متدفق مبهرج يكسو بردائه عرى قلبها وجسدها المرتجف خلف حبها.

وأريسيا تقترحه حسب الطريقة التقليدية ، وذلك عندما يطلب منها هيبوليت أن تهرب معه فراراً من حقد فيدرا .

ماذا يعنى راسين بكلمة " شهوات " Passions؟ إنها تلك القوى الانفجارية التى تكمن فى قلب الإنسان ، والتى إذا انطلقت من عقالها ، أدت إلى ظهور الوحشية الطبيعية لدى أعرق الأشخاص مدنية ، والحب أعنف هذه العواطف وأرهقها ، وهذا هو السبب فى أن الحب هو محورالارتكاز الرئيسى فى مآسى راسين ، وإذا كان الأبطال الشبان موضع حب ، فإنهم على حد تعبير " موليير" : كثيراً ما يتظاهرون بمظهر" أشخاص الحاشية الفرنسيين" ومن هذا القبيل " زيفاريس " وأخيل و"هيبوليت "، ولكن مثل هؤلاء الأشخاص لا يقومون بأدوار رئيسية، أما الذين يقومون بهذه الأدوار فإن شدة ألمهم تأبى عليهم أن يفكروا فى شئ آخر غير الأنين، هناك قوة مجهولة تقلب نفوسهم حتى أقصىأعماقها وتدفع بهم دائماً من القلق إلى

الثـوران ، حـتى إنهـم لا يفكرون إلا فى قـتل غـيـرهـم أو قـتل أنفسهم ، فقد قتل أورست ، بالجـنون وانتحرت كل من هرميون وأتالي وأريفيل وفيدرا ، وليس هناك عمل درامـى إلا أدى فـيه الحب فى أغلب الأحيان إلى نتائج دامية (١٢).

هذه الشـهوة التى تصل إلى حد القسوة بكل سـهولة تجمل لديه خاصية أخرى ، هى الحتمية، فهؤلاء الذين استحوذ عليهم عنفوان الحب

يحـاولون مـقـاومـتـه دون جـدوى ، كـمـا يحللون أنفـسـهـم ويحـاكمـونها بل يحكمون عليـها مثلما فـعلت " فـيدرا " التى تراودها الرغبـة الأخـرى ، ولكن دون فـائدة، إذ لابد أن تصـبح "فيدرا" " بالرغم منها إما مـخادعة وإما مرتكبة للمحظورات من المحارم" ولابد للإنسان من أن ينساق مع شـهوته مـهمـا فـعل ، لأنها لا تقاوم ، وإدراك الطبيعة البشرية على هذا النحـو هو من صـمـيم التـعـاليم الحسـبـانيـة ، وكـان راسين قـد قطع صلتـه بأسـاتذته القـدمـاء، ولكن مذهبـهم ظل كـامناً فـيه ، فـعنده – كـمـا عندهم – أن الطبيـعة ضـعيفة حـائرة بين الغريزة أو الشـهوة من جـهـة ، والإرادة من جـهـة أخـرى عـاجزة عن توجـيـه نفسـهـا إذا حـرمت من اللطف الإلهى ، وإذا كـان كورنـى يحل الصـراع بين

الإرادة والشهوة بانتصار الإرادة ، فإن راسين يحله بانتصار الشهوات ، وإذا كان كورنى يميل إلى استبعاد الشهوات ، فإن راسين يميل إلى القول باستبعاد الإرادة ، وإلى ذلك يرجع السبب فى أن أشخاص راسين أقرب إلينا من أشخاص كورنى ، وذلك لأن الاستسلام للعاطفة أشيع فى نفوسنا جميعا من مقاومة الإرادة لها(١٣).

وفى النهاية :-

ولما كان ضعف طبيعتنا البشرية يتجلى فى المرأة بوجه خاص كان مسرح راسين مسرحاً نسوياً أولا وقبل كل شىء ، فإرادة المرأة فى نظر راسين ضعيفة أو مفقودة بوجه عام ، وعقلها قابل للاستسلام ، وهى لا تكاد تتبع إلا غرائزها، ولذلك كان من الطبيعى أن يخصها بالمكانة الأولى فى مآسية ، ولذلك نلاحظ أنها كانت فى تلك الفترة تحتل المكانة الأولى فى المجتمع. لقد أبدع راسين فى رسم النفوس النسوية بدقة لاتُبارى ، ووصف أدق مظاهرها وأخفاها، ولكنه سجل بوجه خاص الصورة والحركة اللتين تميزانها ، ونعنى قيام العاطفة مقام العقل ، وتوالد الحب فى أعنف وأقصى درجاته ، وقد نوع ملاحظاته إلى ما لا نهاية ، فلم يكتف برسم الحب ، بل إنه رسم

أنواعاً من الحب لا يشبه أحدها الآخر ، أما الرجال فلعلهم أضعف من النساء ، فالعاشقون المعشوقين منهم كائنات مجاملة رقيقة راضية لا أكثر ولا أقل ، ولكن راسين يستعيد قوته التصويرية في الرجال العاشقين غير المعشوقين (١٤)

وأين تكمن أهمية البحث ؟

في ضوء ما سبق ، فإن أهمية البحث تتضح في اكتشاف تأثير أسطورة فيدرا على الأعمال الأدبية ، وتناول نفس التيمة على مر العصور مما يعكس المضمون الفكري والفني لكل عصرمفهوم المواءمة مع السياق الثقافي ، ففي الأسطورة اليونانية يهيمن الجو الميتافيزيقي ، بينما تتخذ المعالجة الكلاسيكية لراسين جواً دينياً تحكمه ظروف العصر طبقاً لقانون اللياقة الكلاسيكية .

وفي العصر الحديث تظهر الإباحية الجنسية ، وكسر التابوه دون أن تستتر وراء برفان مزركش من المراوغة ، وهذا أيضاً يعكس اختلاف المفاهيم في هذا العصر، وتختلف المعالجة في نفس العصر للكاتب الإسباني " بنيانتي " .

وعلى الصعيد العربي كتب علي أحمد باكثير" الفرعون الموعود " سنة١٩٤٥ حيث تأثر بالأسطورة الفرعونية واليونانية

والمعالجة الثانية لتوفيق الحكيم "اللص" ١٩٤٨ ، حاول من خلال تيمة المسرحية تعرية الستار الاجتماعى فى تلك الفترة ، أما عزيز أباظة فكتب "زهرة" عام ١٩٦٨ وأشار أنها على وزن فدرة وأنه كتبها شعراً مثل يوريبيدس وراسين (١٥) .

ولم تجد الباحثة موضوعاً فى الدراسات الأكاديمية يجمع هذه النماذج المسرحية التى تعالج أسطورة ڤيدرا من زوايا نقدية وبحثية مختلفة ، ومن هنا كانت أهمية هذا البحث خصوصاً أنه يلقى الضوء على المعالجات المسرحية فى فترات زمنية متباعدة وسياقات ثقافية وأطر حضارية متنوعة كما أن الدراسة تتناول بالتحليل هذه الأعمال وموقعها تأثيراً وتأثراً بعصرها وثوابته ، كما أن الدراسة تتناول المقارنة بين هذه الأعمال فى الأسطورة اليونانية والعصر الكلاسيكى والعصر الحديث ، بالإضافة إلى المقارنة بين ما أنجزه الغرب والشرق فى إطار معالجة هذه الأسطورة مسرحياً لمنهج النقد المقارن.

مشكلة البحث

شكلت شخصية "ڤيدرا" الأسطورية مصدراً فكرياً ودرامياً لكثير من كتاب المسرح عبر عصور متباعدة وفى بلاد متباينة أيضاً، مما يدل على خصوبتها الدرامية وتناقضاتها الإنسانية

التى تمكن الكاتب المسـرحى من إدارة أنواع مـتـعـددة من الصراع المثير لجماهير المسرح ، وبالرغم من تعدد المعالجات ، إبتداءً من يوريبيدس ومروراً براسين وبنيانتى وأونيل ثم على أحمد باكثير وتوفيق الحكيم وانتهاءً بعزيز أباظة ، فإنه لم توجد دراسات مقارنة توضح أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النصوص والأسباب التى أدت إليها ، ومن هنا كانت مشكلة هذا البحث الذى يحاول أن يلقى الأضواء التحليلية والفاحصة على هذه النصوص من خلال المقارنة فيما بينها ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون مع تحليل الخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية التى أثرت فى صياغة التوجيهات والرسالة الفكرية .

المنهج والأدوات :

طبيعة الموضوع تتطلب منهج النقد المقارن ، مع استخدام المنهج السسيولوجى ، وتحليل نقاط التشابه والاختلاف بين المعالجات باختلاف المضامين الفكرية والفنية ، مع الاحتفاظ بالتيمة الأساسية كمحور متمثل فى شخصية " فيدرا"، ويسعى البحث لتقديم منظور نقدى وتحليلى مقارن لوضع هذه الأعمال فى منظومة نقدية تعالجها من زوايا جديدة .

ويُعَد استخدام المنهج السسيولوجى أمراً مهماً ، لأن دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قِدَم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعى والمحتمل الأرسطية ، لأن هناك تناظراً بين الأشكال الفنية أو الأجناس الأدبية وأنماط العلاقات ، والبنى الاجتماعية السائدة في مجتمع ما ، أو فى فترة تاريخية ما، وهذا المبدأ يعود إلى الربط بين أجناس التعبير الأدبى والواقع الاجتماعى الذى صدرت عنه مع ارتباط هذه الأجناس بالتطورات والتغيرات الاجتماعية . وسوف نحاول أن نتتبع تطور المعالجات الدرامية لشخصية " فيدرا " ، ودلالاتها المختلفة باختلاف العصور من خلال تطور المجتمعات .

هوامش المقدمة

١ - كمال الدين حسين : " المسرح والتغير الاجتماعي" - الدار المصرية اللبنانية - ١٩٩٢ - ص ١٥

٢ - فوزى فهمى : " حتى ينتعش المسرح علميا " ، جريدة الأهرام ٨٥/٨/١٦ العدد ١٦٠٤٤ ص ١٠ القاهرة

٣ - V.Afanosyav Marxist Philosophy 3 rd Revised Ed. Moscaw 1968 Progress Publishers ; P324

٤- السيد ياسين : " التحليل الاجتماعي للأدب " ج١ دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٢ص ٧٥

٥- شارلوت سيمون سيمثس : موسوعة علم الانسان - المصطلحات والمفاهيم الأنثروبولوجية ترجمة مجموعة باشراف أ٠د٠ محمد الجوهرى -المجلس الاعلى للثقافة ،المشروع القومي للترجمة ١٩٩٨

٦- سورة الشمس - الآية رقم ٨،٧ الجزء الثلاثون القرآن الكريم

٧- شارلوت سيمون سيمث - موسوعة علم الإنسان - المصطلحات والمفاهيم الأنثروبولوجية ترجمة مجموعة باشراف أ٠د٠ محمد الجوهرى المجلس الاعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة ١٩٩٨

٨ - . Donovanv, Josephine (ed) Femininst Literary Criticism : Explorations in Theory (Kentucky unv) 1975 p . 80

٩ - Barnstone , W , The Poetics of translationty , New Haven and London , Yale, University Press, 1993 p.g 114

١٠- Woolf , Virginia , Womens and Writing , into M. Barrett (Womans Press London , 1979) p.g 70

١١ - Jacobus , Mary, ed. Women Writing and Writing about Women
(Croom Helm , London and Barnes 1979 p.g 158)

١٢ - رامان سلدن " النظرية الأدبية المعاصرة ترجمة " د . جابر عصفور دار الفكر ١٩٩١ ص ١٨٥ .

١٣ - د. محمد عنانى المصطلحات الادبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزى عربى الشركة المصرية العالمية لونجمان الطبعة الثانية سنة ١٩٩٧ ص ١٨٣

١٤ - جان راسين - فيدرا - مقدمة المسرحية - ترجمة يوسف محمد رضا - دار الكتاب اللبنانى

١٥ - عزيز أباظة - مسرحية زهرة - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر

الفصل الأول

- بين الأسطورة الفرعونية واليونانية
- أسطورة هيبوليت لـ"يوريبيدس"

مدخـــل :

ثمـة اندمـاج كـامل بين الفن والأسطورة منذ كـانت الحـيـاة ، تشـهد بذلك أقـدم النقـوش والتراث الثـقـافى للفراعنة والإغـريق والهند البـوذية ، ويقـرره علمـاء الإنسـان ، حـتى ليـبـدو أن الفن العظيم لا يخـرج عن أن يكون مـجرد آلة تعمل فى خـدمة التنظيم الدينى .

وإذا كان هناك من لا يزال يناقش هل لثـيران كـهف التاميرا العتيق معنى سـحرى؟ فـالجـميع يُقر بأن تمـثال إلهة العـصـور المايكينية فى البرادو مـازال يشع حياة... وكانت التاميرا فى الواقع مكان عبادة ، وحيواناتها التى تبدو وكأنـها تنطلق نـحونا ضارية بحـوافرهـا بقوة تشـدنا إليهذه الآفاق البعيدة ، وتجـعلنا نعيش جـماليـات الدين البدائى ، وقـد نـحس كـأننا نـؤدى بعض طقوسه .

وإذا رأينا التـمـاثيل الإغريقيـة وفـحصناها وقـرأنا مـاوراءها ومـا نقش عليـهـا رأينا كـتـابة تقـول: " أنـا كل مـا كـان ويكون

وسيكون ، وما من بشر فان رفع عنى ردائى" بعد فكر ، راجعين إليحيث كان الإنسان يختلط بإلهه ويعريه ، وقد خلع لاخاريس عن آثينا ثيابها ، وظل يحس أن الفن مقدس ، كما هو الدين ، والكتاب المقدس نفسه والقرآن الكريم من الأعمال الفنية الباقية.

ولهذا وجب على كل من يتقصى الفن أن يتقصى الدين ، وهو قادر على أن يلحظ شدة ارتباط أحدهما بالآخر على مدى التاريخ ، منذ عرف الإنسان حياة الجماعة على النحو الذى يحدده الأنثروبولوجيون، وفى هذه الحالة يجب أن نمزج الدين بالأسطورة كأنهما حقيقة واحدة فيكون الفن عُدتها أو تكون هى عدته، ومن ثم يتهيأ لنا أن تقول إن الواحد منا بمقدار مايصف ثيران التاميرا بأنها محاولات فى السحر يعترف بأنها تبدو كأنها رسمت بالسحر.

وثمة إجماع رأى قوى راجح على أن الأساطيراليونانية والرومانية هى أخطر ما تفتق عنه ذهن العالم المتحضر، القديم لكنه مما لاشك فيه أن الأساطيرالمصرية لها أثرها فيها ولكن لا تزال فى حاجة إلى اكتشافها ومن يدرى ؟ فربما كان الغزاة المصريون قد نقلوا آراءهم إلى شعوب آسيا عندما توغلوا قبل التاريخ فى أراضيهم فاتحين فنقلوها لا إلى أساطير اليونان

فحسب وإنما إلى أساطير أوروبا كلها أيضا !!

ومع ذلك ، فلنسلم بالواقع ، ولنقل إن أحفل الآثار الإنسانية القديمة بالفكر والحياة هى أساطير الإغريق ، فثمة مادة موفورة ومنظمة ، وثمة أعمال أدبية احتفظت بإطارها القديم أولاً بأول ، وثمة دراسات حولها وتفسيرات تلقى ضوءاً كافيا على عالم بدأ فى التكوين بيد تروح بين قبائل آريه من أواسط آسيا إليجزر اليونان ، وكان ذلك على وجه التقريب فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، واستمرقرونا عدة ، إلى أن وقعت حرب طروادة وطيبة المعروفة ، وظهر أشهر بطلين فى تاريخ اليونان وهما هيراكليس أوهرقل وثيسيوس٠٠ ، وقد نبه أرسطو إلى أن ثمة شعراء ألفوا هرقليات ثيسبوس ، لكنهم لم يرتفعوا بها إلى مستوى ملاحم هوميروس وهيسيودوس ٠

وعلى هذا النحو تتناقل شعوب أوروبا الأسطورة ، وتناقش الشخصيات الأسطورية والفعل أوسلسلة الأفعال ، وبخاصة فى ميدان الدراما مناقشات تدل على مدى التغيرات التى كانت تحدث فى ضوء عبقريات الفنانين ، ومفاهيم عصرهم وذوق الجماهير ونحو ذلك حتى أصبح من الصعوبة بمكان تتبع خطى أسطورة من الأساطير، والدليل على ذلك أن ثمة أساطيرلم يكن

بهـا فى أصـول الأدب القـديم إلا سطر واحـد أو سطران، فلمـا رويت على يد واحد كتوماس بولفتش(١٧٩٦ – ١٨٦٧) شـغلت روايتها صفحة وصفحتين ٠

ولكن الغـريب أن بدايات كل أدب فى أوروبا خـلال عـهـدها الجديد بـعد استـقلالها عن اللاتينية كـانت أسطورية خـالصـة ، فأناشـيد المفاخر فـى فرنسا تمهـد لأغنية رولان التـى أمـتزجت بالواقع والخـيال وقـدمت ملحمـة أسطورية لا ينبـغى أن تستـقى منها أية حقـائق تاريخـية ، مع أنها قامت أسـاسـا على معركة "تور بواتييه" أو "بلاط الشـهداء" وكان الفرنسيون بقيادة شارلمان والمسلمون بقيادة عبدالرحمن الغافقى فى إسبانيا ، علما بأنها وُجدت كـعمل أدبى فى مـستـهل القرن الثـانى عشـر الميلادى ، وبعد إنـهيـار الملحمة بدأت " الفـابولات " تعـرض صـورا لمجتمع حيوانى منسوخ عن المجتمع البشرى ، وللعرب فيها يد بيضـاء ٠

إن الأسطورة فى المجتمع البدائى ليست مجرد حكاية تحكى ، ولكنها حقيقة معيشة ، إنها ليست اختراعاً ولكنها حقيقة حية يعـتـقـد أنـها حـدثت فى أزمـان أولـية ، وأنـهـا لا زالت تمارس تأثيرها على العـالم وعلى مصائر البشـر ، ويرى (ايوهيمروس)

" أن الأسطورة هي التاريخ في صورة متنكرة " ، كما يرى (ماكس موللر) "أنها مرض من أمراض اللغة ، وأنها القوى التي تمارسها اللغة على الفكر في كل مجال ممكن من النشاط الذهني " والأسطورة في نظر "تيليارد" هي موهبة أي جماعة بشرية كبيرة كانت أو صغيرة ، وقدرتها على أن تحكي قصصا معينة عن أحداث او أماكن أو أشخاص معينين ، خياليين كانوا أم حقيقيين ، وتكون حكاية هذه القصص بشكل لاوعيوى غالبا ويكون لها مغزى رائع [(١)]

ويذكر "مالينوفسكي"– (١٨٨٤-١٩٤٢) (ولد في بولندا وتوفي في أمريكا .درس بجامعات بولنده ثم لندن حيث تتلمذ هناك على سلجمان . سافر إلى أستراليا حيث قضى هناك فترة الحرب العالمية الأولى ، وقد قام خلال هذه المدة بدراسته المشهورة عن جزر "التروبرياند" ثم عمل فيما بعد أستاذاً للأنثروبولوجيا الاجتماعية في لندن ، يعزى إليه إعطاء الدراسات الوظيفية صيغتها النظرية وإرساء قواعد مدرستها،وكان من بين تلاميذه ريموندفيرث ، وإيفانز بريتشارد . وقد ترك مالينوفسكي إنتاجاً خصباً متنوعاً) –

"أن الأسطورة في حقيقتها ليست تعبيراً تافها ولا تدفقا

عشوائياً لخيالات عقيمة ، ولكنها قوى ثقافية مهمة تشكلت بصورة محكمة " (٢)

أما المدخل الأنثروبولوجي لتفسيرالأسطورة فيعتبرها نتاج تركيبات العقل البشرى المتناغمة ، كما يذهب البعض إليأن الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادة هى جماع التفكير والتعبير عن الإنسان فى مراحله البدائية القديمة ، ومن الممكن اعتبار الأساطيرعملاً لاوعيوياً جماعياً ضرورياً ينبثق من الغريزة القومية تلقائيا ، كما أنها تعبير عن الشعور الجماعى.

ويرى آخرون أن الأسطورة هى التفكير فى القوى البدائية الفاعلة الغائبة وراء هذا المظهر الظاهر للعالم ، وكيفية عملها وتأثيرها وترابطها مع عالمنا وحياتنا ، وهى الإطار الأسبق والأداة الأقدم للتفكير الإنسانى المُبدع الخلاق ، الذى قادنا على طول الحياة الجادة الشاقة التى انتهت بالعلوم الحديثة ، أو هى الوعاء الذى وضع فيه الإنسان القديم خلاصة فكره ، والوسيلة التى عبربها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التى مارسها بما فيها النشاط السياسى والدينى والاقتصادى ، أو أنها وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفى على تجربته

طابعا فكرياً ، وأن يخلع بها على حقائق الحياة العادية معنى فلسفياً .

ومن ناحية أخرى ، فإن بعض مؤرخى الديانات يزعمون أن الأساطيرالقديمة إنما كانت روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ، ومصير الإنسان ، وأصول العادات والعقائد والأعمال الجارية فى أيامهم ، وكذلك أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين.

الاتجاه الاجتماعي والانثربولوجي لتفسير أصل الأسطورة

إن التفسير الاجتماعى لأصل الأسطورة كانت له السيادة فى هذا الميدان ، أى أنه لا أحد ينازع فى كون طابع الأسطورة اجتماعيا ، وإذا قسمت الأساطيرتبعاً لرؤية "جارودى" إلى أساطير بدائية وأساطير من نتاج عصر العقل،فان ذلك لا ينفى أن الأسطورة بجميع أشكالها وصورها إنما هى نتاج مجتمع ، ومعبرة عن هذا المجتمع ، وعن أشواقه وصراعاته وارتفاعاته وزلاته أيضاً .

وفى رأى البعض أن الأسطورة فى طورها الأول كانت جزءا من طقوس العبادة داخل المعبد ، أما فى طورها الثانى فقد أُستخدمت للتعليل والرمز ، حيث كانت فلسفةً وبيانا وقوة

اجتماعية ترصد لكل ما يسعى وراءه الأنثروبولوجيون من تقييم لحضارات ترجع إلى نحو مائتى قرن قبل الميلاد ، واعتقد بعض الأنثروبولوجيين أن الأساطير نشأت من قدرة الإنسان على أن يحلم ، وعلى سبيل المثال ، فقد اعتقد "تايلور" أن الأساطير هى نتاج اعتقاد الشعوب البدائية فى الأرواح والأشباح التى تنتجها الأحلام ، وكذلك نشأت الأساطير من الفهم المشوش للحقيقة (٣)

ويرى الاتجاه البراجماتى أن الأسطورة لم تظهراستجابه لدافع المعرفة والبحث ، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل هى تنتمى للعالم الواقعى ، وتهدف فى النهاية إلى تحقيق نهاية عملية فهى تروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعى قائم وما إلى غير ذلك فالأسطورة فى هذه الحال ذات هدف عملى فى منشأها وغايتها .

كذلك تبدو الأسطورة فى الاتجاه الوظيفى كمسوغ أو دستور لوقائع الموقف الاجتماعى الراهن ، وبهذا يتحدد معناها خلال النسق الاجتماعى، وحده وخارجه تنعدم دلالتها كلية ، ويؤكد على ذلك " دوركايم" حيث يذكر أن النموذج الحقيقى للأسطورة ليس الطبيعة وإنما المجتمع فجميع الموتيفات الأساسية

للأسطورة هى المظاهر الأساسية لتلك الحياة الاجتماعية ونظامها وبنائها وتقسيماتها وتفريعاتها .

ويوضح مؤرخ الديانات " رافابيلى بينا تسوتى" أن الأساطير نشأت من وضع إنسانى معين فى سياق تاريخى معين ، هذا الوضع له طبيعة خاصة ، وهى أنه يمتلئ بالقلق الوجودى ، وتستجيب الأساطيرلذلك القلق وبالتالى يتم التعبير عن تلك الأساطيربأشكال مميزة من الأفكار والأحداث التى يحددها ذلك الوضع الإنسانى .

إذن فالأسطورة هى الأصل قبل العقلى لمختلف أنواع النشاط الإنسانى ومن ناحية ثانية ، كانت الفكرة السائدة لدى العلماء فى القرن الماضى هى أن ثمة علاقة وثيقة بين الفكر البدائى والفكر الأسطورى ، لدرجة أنهم كانوا يوحدون بينهما ، وهو موقف يرفضه الأنثروبولوجيون البنائيون الوظيفيون ، الذين لا يجدون فى الثقافات البدائية التاريخية ما يساند هذه الدعوى ، وأنه ليس هناك ما يؤكد أن كل المجتمعات ذات الحضارات المعروفه مرت بتغيرات أو عصور سابقة ساد فيها التفكير الأسطورى ، أو كانت تسيطر عليها أثناءها العقلية الصانعة للأساطير. وأياً ما كان الأمر، مِّن اختلاف التفسيرات ، فإن

النقطة الأساسية التى يركز عليها علماء الأنثروبولوجيا فى كل توجهاتهم هى ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعى والثقافى السائد فى المجتمع الذى تنتمى إليه هذه الأساطير.

إذن، يتضمن هذا النوع أساطير الكائنات العلوية والآلهة السماوية ، وأساطيرالأبطال الحضاريين وأساطير الملوك الآلهة وأساطير المُخَلصين وأساطير الأبطال.

الاتجاه الرمزى فى تفسير الأسطورة

إن هناك صعوبة فى الوصول إليتعريف دقيق لكلمة رمز ، بحيث تعريفاً يكون مقبولاً من جميع علماء الأنثربولوجيا ، ولكن الملاحظ أن معظم الذين يكتبون عن الرمز أو الرمزية من هؤلاء العلماء يقبلون اللفظ على علاته ، ويكتفون فى الأغلب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التى يرمز إليها .

وقد تبدو الأساطير للباحث على أنها نمط من المعتقدات التى يصعب تصور حدوثها، ومع ذلك فإن كل أشكال الأساطير تتمتع بدرجات متفاوته من الصدق، فالباحث فى الأساطير يواجه منذ البداية موقفا يبدو متناقضا لأول وهلة ، فهو يجد من ناحية أن الأسطورة قد تتضمن أحداثا وأفعالا متباينة بحيث لا يكاد

يستبين فيها أى نوع من المنطق أو حتى الاستمرار والاطراد ، كما أن شخصيات الأسطورة قد تتشكل بأشكال كثيرة وتجمع بين خصائص وصفات متباينة وتتراوح بين الخيروالشر وارتكاب الجرائم والموبقات، وتقوم بينها كل أنواع العلاقات التى يمكن تصورها ، أى أن كل شئ يصبح فى الإمكان حدوثه فى الأسطورة مهما يبدو غريباً فى نظر الباحث ، ولكنه من الناحية الأخرى سوف يجد أن ثمة درجة عالية من التشابه بين أساطير الشعوب المختلفة ، التى تفصل بينها مساحات شاسعة ، بل وحقبات زمنية طويلة وهذا التشابه يثير بغير شك كثيراً من التساؤلات ويحتاج إلى تفسير (٤) .

بل الأكثر من ذلك أننا كثيرا ما نحاول أن نُلحق بشكل أو بآخر بالأساطيرالكبرى شيئاً من الصدق الرمزى الواضح أو المستتر والذى لم يخطر فى الأغلب على أذهان الجماعات أو الشعوب التى أبدعت هذه الأساطير.

وعلى أية حال ، فإن التفسير الحرفى "Literal"، الذى ينظر إلى الأساطيرعلى أنها تمثل مرحلة معينة من مراحل التطور الفكرى ، ترتبط بالانسان البدائى ، وأنها أسلوب عام للتفكير ، نشأ فى الأصل من رغبة الإنسان فى الإيمان إزاء أزمات

الطبيعة وأحداثها ، وفي كلتا الحالتين يرتبط هذا التفسير الحرفي بالواقع الملموس إليحد كبير، ويندرج تحته بوجه خاص واحدة من أقدم مدارس تفسير الأساطير ، وهى المدرسة التاريخية ، أو" اليوهمروسيه" نسبة إلى هميريوس ، والتي ترى في الأساطير قصصا تروى بعض الأحداث العامة في حياة الشعب الذى أبدعها ، بعد إدخال بعض التعديلات ،عليها وصياغتها فى قالب قصصى مشوق ، وعلى العكس من ذلك تماما نجد التفسير الرمزى يتجاوز ذلك الواقع الملموس ، ويرى أن الأساطير تشير إلى حقيقة خفية تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهري أو تكمله على أقل تقدير .

وهذا الاتجاه الرمزى فى تفسير الأساطير يمكن أن نميز فيه أيضا بين عدد من المدارس ، لعل من أهمها المدرسة التى ترى الأساطيرتمثيل رموز لمظاهر الطبيعة ، فإذا كان كرونوس " Kronos " يأكل أولاده عند ولادتهم فى الأسطورة اليونانية ، خشية أن تتحقق النبوءة عن أن أحد أولاده سوف يعزله ، فإن ذلك رمز إلى الزمن ، وإذا كان أوزوريس قد تمزق جسمه ودفنت أشلاؤه فى مختلف أنحاء مصر ، فذلك رمز إلى خصوبة أرض مصر ، وانتشار زراعة الحبوب وخاصة القمح فيها، وهكذا تقلب

هذه المدرسه الآلهة شموساً وأقمارا وكواكب ، حسب قول مونى كـيـرل " " Money Kyrle وهناك مـدرسـة أخـرى وضع أسـاسـهـا"مـاكس مـوللر" وهيـتـؤول الأسـاطيـرعلى أسـاس الخصائص اللغوية ويوجه خاص الإشارة إلى جنس الكلمات المستخدمة فى الأسطورة ، وإذا ما كانت مذكرة أم مؤنثة ، والاتجاهات الرمزية فى تفسير الأساطير كثيرة ، ومهما يكن الأمر من اختلاف التفسيرات فإن النقطة الأساسية التى يركز عليها علماء الأنثروبولوجيا فى كل توجهاتهم هى ضرورة تفسير الأساطير ضمن إطار البناء الاجتماعى والثقافى السائد فى المجتمع الذى تنتمى إليه هذه الأساطير. وصحيح أن التطور العلمى يؤدى إلى تراجع التفكير بكل أشكاله وصوره بما فى ذلك تكوين الأساطير،ولكن الأسطورة تظل عاملا مؤثراً وفعالاً فى الحياة المتحضرة الحديثة ، بل وتمثل جزءا من العقيدة الدينية الشعبية كما هو الحال بالنسبة للقصص عن الأولياء والقديسين فى معظم المجتمعات المعاصرة ، وفى هذه الحالة تكون وظيفتها تقوية وتبرير المعتقدات والممارسات الثقافية ذات الطابع الدينى بالمعنى الواسع لهذه الكلمة أكثر مما هى تفسير وشرح للطبيعة وظواهرها .

بين الأسطورة الفرعونية واليونانية

يذهب "جلبرت مورى فى كتابه " يوريبيدس وعصره " فى معرض حديثه عن مسرحية "هبيوليت "Hippolyt إلى أن موضوع هذه المسرحية هو صورة مشوهة لأسطورة قديمة جداً كانت معروفة فى مصر القديمة ووردت فى كتاب التوراة . (٥)

ولعل قصة الأخوين هى القصة التى يشير إليها "مورى" وتعتبر من أشهر الحكايات الخرافية المصرية ، وقد دونت قبل الميلاد بحوالى ألف وثلاثمائة سنة ، وعُرضت فى أوربا عام ١٨٥٢ ويرويها فردريش فون ديرلاين فى كتابه "الحكاية الخرافية" على النحو التالى:-

"كان أنوب يعيش مع أخيه الأصغر باتو - الذى كان يفهم أصوات الحيوان - حياة وئام على الدوام ثم اشتهته زوجة الأخ باتو الذى رفضها رغم إغرائها ، عند ذلك أوقعت الزوجة بباتو لدى أخيه أنوب وادعت أنه أراد أن يعتدى عليها ، ولم تستطع أن ترده عنها إلا بعد جهد جهيد ، وصدق أنوب هذا القول وأراد أن يقتل باتو ، غير أن بقرة ذات صوت إنسانى حذرت باتو من هذا الأمر، وهرب باتو من أخيه ، وطلب العون من إله الشمس

الذى خلق نهرا مليئا بالتماسيح يفرق بين الأخوين، وفى اليوم التالى ، أخبر باتو أخاه بما حدث فى الحقيقة وندم أنوب على فعلته، وقتل زوجته ، وذهب باتو إلى وادى أشجار السدر ، وأراد أن يطرح قلبه بين براعمها، وتوسل إلى أخيه أن يأتى إلى وداى السدر إذا انتابه حادث، وعليه ألا يخلد إلى الراحة حتى يعثر على قلبه.

وكانت هناك أمارة تدله على أن أخاه فى خطر، فإذا ماعلا الزبد فى الجعة فى البراميل فعليه حينئذ أن يرحل إلى وادى السدر.

وعاش باتو فى وادى السدر، ومنحته الآلهة أجمل امرأة. وحدث أن حمل النهر خصلة من شعرها وألقاها فى المكان الذى تغسل فيه ملابس فرعون ، ولم يهدأ بال فرعون حتى تزوج من المرأة صاحبة الخصلة، وحين خانت الزوجة باتو تساقطت أشجار السدر ومات باتو.

وعلا الزبد جعة أنوب ، وظل يبحث عنه مدة أربع سنين حتى عثر على قلب أخيه باتو داخل ثمرة ، فألقى الثمرة فى وعاء فيه ماء فعاد باتو إلى الحياة ، ثم حول باتو نفسه إلى ثور فحمله أنوب إلى فرعون، وهناك كشف باتو لزوجته عن نفسه فأمرت الزوجة بقتل الثور، وتساقطت قطرتان من الدم على الأرض

نبتت منهما شجرتان من اللوز المر، وكشفت إحدى الشجرتين عن نفسها للمرأة الخائنة معلنة أنها هى باتو، أمرت المرأة بقطع الشجرة ، فتطايرت شظية من خشبها إلى فمها فحملت عن طريقها وأنجبت ولدا هو باتو نفسه وشب الطفل عن الطوق وعلا عرش فرعون، وأمر بشنق الزوجة الخائنة وحكم باتو فترة طويلة وبعد موته خلفه أخوه الأكبر" (٦) .

وفى العمل تصورات دينية لدى الشعوب البدائية هى أسس للعقيدة من ذلك العلاقة بين الإنسان والحيوان والميلاد السحرى، ومن المعتقد أن هذه الحكاية تتصل بأسطورة الآلهة اتصالا وثيقا. (٧)

ويفترض "ديرلاين" أن حكاية الأخوين هذه " صورة مسرحية لشكل أسطورى جاد ، من الممكن أن نعثر على ملامحه الأساسية فى الطقوس كذلك" (٨)

ويذهب إلى أن فكرة بداية الحكاية التى تمثل تجربة باتو مع المرأة وإغراءها له ، إضافة متأخرة حيث نعرفها فى بداية حكاية يوسف وزوجة فرعون "يونيفار" (٩).

أما "وليم .ك. سمبسون" فقد وردت القصة عنده على هذا النحو:-

كان أخوان من أب واحد وأم واحدة كان "أنوبيس" هو الأخ الأكبر، وباتا الأخ الأصغر ، وكان لأنوبيس بيت وزوجة. وكان باتا يعيش معه كابن له ويوما ما كانا فى الحقل ، واحتاجا إلى البذور فأرسل "أنوبيس" أخاه الأصغر "باتا" ليحضر البذور من البيت، وهناك وجد زوجة أخيه تمشط شعرها ، ولما حمل البذور وأخذ وجهته إلى الحقل ورأته الزوجة يحمل على كتفه البذور وكانت بها رغبة أن تقيم معه علاقة جنسية غير مشروعة ، قامت وأمسكت ، به وقالت له: تعال ودعنا من أجل أنفسنا نقضى ساعة راقدين معا وهذا من أجل مصلحتك وسوف أصنع لك ثيابا جميلة ، فأخذه الغضب ، كأحد أبناء مصر العليا للوضع الذى تريد أن تضعه فيه ، وجادلها قائلا: انظرى إنك بمثابة أم لى ، وزوجك بمثابة أب لى لأنه الأخ الأكبر، ما الذى يعنيه من إثم عظيم ماقلته لى، لاترددیه على سمعى وأنا لن أخبربه أحدا ، ولن أدعه يخرج من فمى.

ولما جاء المساء ، وعاد الأخ الأكبر ، كانت الزوجة خائفة وقالت له عكس ماحدث ، بأن أخاه هو الذى راودها ، وأنها

قالت له: " ألست أمك وأخوك الأكبر أب لك ؟ " .

ولايعنينا من القصة إلا هذا الجزء .

ولن يقف البحث من هذه القصة موقف علم النفس التحليلى ، وطريقة الأسطورة المصرية فى معالجة عقدة أوديب ، ولكن يكفينا منها ما فيها من حكاية مؤداها أن زوجة الأخ الأكبر ، التى بمثابة الأم تراود الأخ الأصغر عن نفسه ، وهو يعتبرها أماً له ويعتبر أخاه الأكبر زوجها أبا له وهى " التيمة " الأساسية الفنية فى هذا البحث .

أما فى التوراة ، فنجدها فى مواضع ثلاثة , منها موضعان يختصان "براؤبين" أما الثالث فخاص بيوسف، ففى الإصحاح الخامس والثلاثين من سفر التكوين : ثم رحل إسرائيل ونصب خيمته وراء مجدل عدر ,وحدث إذ كان إسرائيل ساكنا فى تلك الأرض أن راؤبين ذهب واضطجع مع بلهة سرية أبيه ، وسمع إسرائيل ، وكان بنو يعقوب اثنى عشر: بنو ليه راؤبين بكر يعقوب وشمعون ولاوى ويهوذا ويساكر وزبولون . وابنا رحيل يوسف وبنيامين ، وابنا بلهة جارية راحيل دان ونفتالى. (١٠)

كما وردت الإشارة إليها فى الإصحاح التاسع والأربعين من سفر التكوين أيضا وحين حضر يعقوب الموت جمع بنيه :

"ودعا يعقوب بنيه وقال : اجتمعوا لأنبئكم بما يصيبكم فى آخر الأيام ، اجتمعوا واسمعوا يا بنى يعقوب ، واصغوا إلى إسرائيل أبيكم راؤبين أنت بكرى قوتى وأول قدرتى فضل الرفعة و فضل العز فائر كالماء لا تتفضل لأنك صعدت على مضجع أبيك . حينئذ دنسته ، على فراشى صعد" (١١) .

ونرى القصة فى التوراة أيضا تأخذ شكلاً مخالفاً لما حدث من راؤبين ، فأخوه " يهوذا " كان ابنه البكر "عير" قد تزوج ب" ثامار" ، وكان عير شريراً فى عين الرب فأماته ، فطلب يهوذا من ابنه الثانى " أونان " أن يدخل على زوجة أخيه كي يقيم لأخيه نسلاً ، وقَبُح فى عين الرب فأماته ، فطلب " يهوذا " من "ثامار" أن تقعد أرملة فى بيت أبيها وماتت امرأة يهوذا ، وكان يهوذا صاعداً ليجز ، فأخبرت "ثامار" وقيل لها يهوذا حموك صاعد إلى ثمنة ليجز غنمه ، فخلعت عنها ثياب ترملها، وتغطت ببرقع ، وتكففت وجلست فى مدخل عينا يم التى على طريق ثمنة ، لأنها رأت شيلة قد كبر ، ولم تُعط له زوجة لأن يهوذا وعدها بالزواج من شيلة ابنه إذا كبر ، فنظرها يهوذا وحسبها زانية ، لأنها كانت قد غطت وجهها فمال إليها الطريق وقال هاتى أدخل عليك لأنه لم يعلم أنه كنته "(١٢)

ولا يعنى البحثَ إلا هذا الجزءُ من القصة ، وهى كما يتضح تختلف عن قصة راؤيين ، فى أن الأولى حول الابن الذى دنس فراش أبيه أما الثانية فهى عن زوجة الابن التى ضاجعت الأب٠

أما قصة يوسف فقد وردت فى التوراة على النحو التالى:

" وأما يوسف فأنزل إلى مصر واشتراه فوطيفار خصى فرعون ورئيس الشرطة ، وحدث أن امرأة سيده رفعت عينها إلى يوسف وقالت : اضطجع معى ، فأبَى وقال لامرأة سيده : هوذا سيدى لا يعرف معى ما فى البيت وكل ماله قد دفعه إلى يدى ، ولم يُمسك عنى شيئا غيرك لأنك امرأته فكيف أصنع هذا الشر العظيم" (١٣)

ولعل الصورة التى وردت فى القرآن الكريم عن يوسف أقرب إلى القصة التى بين أيدينا ٠ ففى سورة يوسف :

" وقال الذى اشتراه من مصر لامرأته أكرمى مثواه عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولدا "(١٤)

قال ابن عباس : كان حصورا لا يولد له ، وكذا قال ابن اسحق كان قطفير لا يأتى النساء ولا يولد له فإن قيل كيف قال : أو نتخذه ولدا وهو ملكه والولدية مع العبدية تتناقض ؟

قيل له يعتقه ثم يتخذه ولدا بالتبنى (١٥)

ثم تراوده عن نفسه ويرفض ، يقول تعالى: " وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربى أحسن مثواى إنه لا يفلح الظالمون . ولقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء إنه من عبادنا المُخَلصين "

مهما يكن من شئ فالقصة كما وردت فى القرآن الكريم تصور يوسف فى منزلة الابن " لفوطيفار" "بولدا" ثم راودته امرأة الذى كان له بمنزلة الأب عن نفسه فرفض – وقد همت به وهم بها لولا أن رأى برهان ربه .

وهى نفس التيمة الفنية التى سبق أن جاءت فى قصة الأخوين والتى جاءت فى التوراة فى موضعين مختلفين .

أسطورة هيبوليت

لم يكن هيبوليت مجرد شخصية أسطورية ، لكنه كان موضوعاً لعبادات محلية قامت فى كل من أثينا وترويزون ، حيث كانت عبادة هيبوليت فى ترويزون قديمة ومهمة . ويشير يوريبيدس إلى هذه العبادة على لسان الربة أرتميس .

ولقد شاهد باوسانياس فى القرن الثانى الميلادى منطقة رائعة فيها معبد وتمثال عتيق وكاهن كان يظل فى منصبه مدى الحياة ، واحتفالات سنوية تقدم فيها الأضاحى ، وتروى المصادر القديمة كيف كانت عذارى ترويزون قُبيل زواجهن يقصصن شعرهن لهيبوليت ، ويقدمن خصلات منه قربانا للبطل ، ويذكر باوسانياس فى هذا الصدد أن الروايات المحلية تؤكد أن هذه العبادة نشأت على يد ديوميديس ومن المحتمل أنها كانت فى الأصل عبادة للبطل هيبوليت ، لكن هيبوليت تحول بعد ذلك إلى إله ، أما فى أثينا فإننا لا نعرف شيئا عن عبادة هيبوليت ، ويرى باوسانياس أنه شاهد قبراً فى منطقة مقدسة لهيبوليت فوق الحافة الجنوبية لهضبة هيبوليت ، لكننا لا نعرف

شيئاً يذكر عن الشعائر التى كانوا يؤدونها أثناء عبادتهم لهيبوليت .

وهناك شىء لافت للنظر فيما يتعلق بعبادة هيبوليت فى كل من ترويزون وأثينا ، هو أنه من الواضح أن أسطورة هيبوليت من الأساطير التعليلية ، أى الأساطير التى ظهرت لتبرر ممارسة شعيرة من الشعائر فى شعب من الشعوب ، فإذا عرفنا ما هى الشعيرة التى كان يمارسها شعب ترويزون ، لأمكننا أن نفهم كيف نشأت الأسطورة ، (إن هيبوليت شاب طاهر عفيف ، يكره النساء ويحتقر الحب ، وتنتهى حياته نهاية مؤلمة ، بعد أن تمزقه خيوله الجامحة ، التى يفزعها ثور من ثيران بوسيدون الخرافية) إن المقارنة بين قصة هيبوليت وما كان يتم أثناء تقديم الشعيرة قد يوضح الأمر إلى حد كبير ، ففى ترويزون تقدم العذارى قبل زواجهن خصلات من شعرهن لهيبوليت قربانا ، ترمز هذه الخصلات إلى ما تفقده أولئك العذارى بسبب الزواج ، فالعذراء تفقد عذريتها بعد الزواج ، وقص خصلة من الشعر وتقديمها إلى هيبوليت يرمز إلى ذلك ، والعلاقة بين هذه الشعيرة وقصة هيبوليت واضحة، إذ يربط بينهما شىء ، مشترك ، وهو أن المرء يفقد شيئاً ما لا يمكن

استرداده ، والعلاقة بين أفروديت وهيبوليت كائنة منذ نشأة الشعيرة ، لكن العلاقة بين أرتميس وهيبوليت ربما تكون من ابتكار يوريبيدس، ولعل السبب الذى جعل يوريبيدس يفعل ذلك واضح أيضاً، إذ إنه يستطيع عن طريق ابتكار هذه العلاقة أن يضع هيبوليت بين طرفين متناقضين : أفروديت التى ترمز إلى الحب والرغبة ، وأرتميس التى ترمز إلى العفة والتقشف .

إن قصه هيبوليت وعشق ڤيدرا له ومصيره المؤلم ، من القصص التى اشتهرت وأصبحت معروفة لدى الجميع عن طريق كُتَاب المسرح الإغريقى، واختلفت تفاصيل القصة مع مرور الزمن لكن المعالم الرئيسية ظلت واحدة، فالقصة تَرى بوجه عام أن ڤيدرا زوجة الملك تيزيه تعشق ابن زوجها هيبوليت ، وعندما لا يستجيب هيبوليت لڤيدرا تدعى لزوجها أن ابنه هيبوليت قد اغتصبها ، أو حاول اغتصابها ، فيغضب تيزيه ويطلب من الإله بوسيدون أن يقتل ولده العاق ، فيقتله بوسيدون، وقد شدت هذه القصة انتباه كتاب المسرح الإغريقى فى القرن الخامس فظهرت ثلاث مسرحيات لم يصلنا منها سوى واحدة وهى هيبوليت التى عرضها يوريبيدس عام ٤٢٨ ق . م أما المسرحيتان الأخريان فليس من السهل تحديد تاريخ عرضهما .

لكننا نعرف أن مسرحية يوريبيدس التى لم تصلنا قد عرضت أولا ، ثم تلتها مسرحية سوفوكليس ، وإن كان هذا غير مؤكد ، ثم مسرحية يوريبيدس التى وصلتنا ، وللقصة مثيلاتها بين الشعوب غير الإغريقية فهى تشبه فى معالمها الرئيسية قصة الأخوين فى الأدب المصرى القديم ، وقصة الأخوين التى انتشرت بين الكنعانيين ، كما أن هناك ما يشبهها من قصص بين شعوب الشرق الأقصى، وإن كان من الممكن أيضا أن نذكر هنا قصة يوسف وامرأة العزيز.

هناك أيضاً قصص مماثلة انتشرت بين الشعوب الأغريقية مثل قصص بللروفون "Bellerophon وأنتيا "Anteia" وبياديكى " Biadice" وفريكسوس " Phrixus" وكريثيس " Grethis" وبليوس " Peleus" وفيلونومى " " Philonome وتنيس "Tenes"حاول النقاد ومؤرخو الأدب عن طريق دراسة ما وصل من شذرات وتعليقات معرفة المسرحيتين اللتين لم تصلا إلينا كاملتين ، ولعلنا نحاول الآن أن نستعرض أحداث هاتين المسرحيتين، حتى يمكن المقارنة بين أحداثهما وأحداث مسرحية هيبوليت التى وصلتنا .

كتب يوريبيدس مسرحيته الأولى بعنوان هيبوليت ، ثم كتب

مسرحيته الثانية بنفس العنوان ولكى يميز النقاد القدامى بينهما فقد أضافوا إلى عنوان المسرحية الأولى الصفة " "Kalhptomenos أى الذى غطى وجهه أو "المُغَطَّى" بينما أضافوا إلى عنوان الثانية Stephanephoros أو Stephanias أو المُتوج ، بذلك أصبحت مسرحية يوريبيدس الأولى تعرف بعنوان هيبوليت المُغَطَّى والثانية بعنوان هيبوليت المتوج ، بينما كانت مسرحية سوفوكليس تعرف بعنوان ڤيدرا .

إن القصص والخرافات الأريكية التى تدور حول أورستيس وهيبوليت ليس لها أية قيمة كتاريخ ، ولكن لها فائدة لا تُنكر فى محاولة الوصول إلى فهم أفضل وأدق للعبادة فى نيمى ، عن طريق مقارنتها بالشعائر والأساطير التى تدورحول الهياكل المقدسة الأخرى ، لابد لنا من أن نسأل أنفسنا عن سبب اهتمام مؤلفى هذه القصص بأورستيس وهيبوليت بالذات فى محاولتهم تفسير فيربيوس ملك الغابة ، والجواب واضح فيما يتعلق بأورستيس ، فقد استعانوا به وبتمثال ديانا الطورية التى لا ترضى بشىء أقل من إراقة الدم البشرى ، لتوضيح نظام الخلافة الخاص بمنصب الكهنوت فى أريكيا ، والذى يقوم على القتل والاغتيال ولكن الأمر ليس بمثل هذه البساطة فيما يتعلق

بهيبوليت ، صحيح أن الطريقة التى لقى بها حتفه هى سبب تحريم دخول الخيول إلى الغيضة ، ولكن هذا فى حد ذاته ليس مبرراً كافياً للربط الكامل الذى يصل إلى حد التوحد بين الشخصيتين ، وعلى ذلك فلابد من أن نتعمق فى دراسة هذه العبادة ، بالإضافة إلى دراسة خرافة أو أسطورة هيبوليت ذاتها .

مسرحية هيبوليت
لـ« يوريبيدس »

التيمة الرئيسية لمسرحية هيبوليت ليوريبيدس

تعتبر مسرحية هيبوليت أول مسرحية تتناول قصة حب تراجيدى أو الحب المحرم ، وفى ذات الوقت تعالج أسطورة أتيكية أو محلية لم تعالج من قبل ،مثل الموضوعات التى تداولتها القصائد التقليدية ، فالمسرحية صراع بين ربة العشق(الحب) "أفروديت" وربة القدرية (العفاف) " أرتميس" ، وأدى هذا الصراع ب" فيدرا " زوجة " تيزيه" أن تحب ابن زوجها هيبوليت الذى أنجبه من امرأة أمازونية ، وهو ولد غيرشرعى ، رأته " فيدرا " فتدلهت به حتى الموت ، وأفضت إلى مربيتها بالأمر وهى تكاد تذوب لوعة ، فأفشت المربية سرها " لهيبوليت " الذى غضب ،لأنه نذر نفسه إلى الرياضة والطهارة والامتناع عن الدنس ، فتنهار "فيدرا" أثر جفوة " هيبوليت" الرعناء ، وتشنق نفسها بعد أن تكتب رسالة لزوجها ، تتهم فيها

هيبوليت بالتعرض لعفتها ومراودتها، فيغضب " تيزيه" ويلعن ابنه إحدى اللعنات الثلاث التى وعده أبوه إله البحر "بوسيدون" بتحقيقها لهس، بعد أن اتهم ابنه بالعار والتعدى على حرمة سريره الأبوى وتهب عاصفة، ومن قلبها يخرج ثور، فتهيج جياد عربة " هيبوليت" وتلقى به بين الصخور، وقبل أن يحتضر يلقى أباه ، وتظهر الربه " أرتميس" وتخبر " تيزيه" بأن الامر كله ما هوإلا مكيدة من الربة " أفروديت" ، وأن " هيبوليت" برىء وعفيف فيصفو كل من الابن والأب إلى الآخر قبل أن يلفظ " هيبوليت " أنفاسه .

تحليل المسرحية

تبدأ المسرحية بالربة " أفروديت" عند مدخل القصر فى حوار مع نفسها ، تصف نفسها بأنها إلهة جليلة الشأن فى السماء ، وأن نفوذها بين البشر عظيم ، و" هيبوليت " وحده دون سائر البشر يتعرض لها بالإهانة ولا يكرمها ، بل إنه يعتبرها أدنى الآلهة قدراً ، ويحتقر الحب والزواج فى حين يرفع دعواته إلى الربة " أرتميس" شقيقة الإله " أبولو " ويكرمها ويعدها أعظم الآلهة ، فتتوعده أفروديت بأنها سوف تصب على رأسه نقمتها لما قدم نحو سلطانها من إهانة.

وتكشف " أفروديت" عن تدبيرها ، فقد اشتعلت فى قلب " ڤيدرا " نار الحب الملتهبة لهيبوليت منذ رأته ، وقد أقامت معبداً للآلهة ، حبا من أجل الفتى ، وتتوعد" أفروديت" بإفشاء سر هذا الحب ، وأن يقتل الأب ابنه.

أفروديت :

تبدو الربة أفروديت منذ البداية وهى تتألم . تُضمر حقدا على الذين يأبون تكريمها ، لأن نسل الآلهة هم أيضا يؤثرون الذين يكرمونهم ويرفعون إليهم التعظيم ، فهيبوليت الذى نشأ بكنف والده لأمه ، يتعرض لها بالإهانة ، لأنه يحتفظ ببتوليته ، ولا يكرمها ، بل إنه ليعتبرها أدنى الآلهة قدرا، فهو يرفض الحب والزواج ، ويتكرس للربة " أرتميس" شقيقة الإله أبولو وابنة الإله زيوس ، ولقد انصرف إلى الطبيعة والبرارى يبيد الحيوانات البرية لتلك الآلهة ويتكرس بعفته لها ، وتبدو أفروديت فى غاية الغيظ من هذا الأمر، وهى مزمعة أن تعاقبه فى هذا اليوم بالذات لأنه تمادى فى غيه ، وأسرف فى التهكم عليها، ولقد نصبت له فخا منذ زمن بعيد ، ولسوف تجهزبه عليه الليلة وتردف : (١٦)

غادر هيبوليت يوما منزل جده بيتى ، وقدم ليحتفل بالأسرار

المقدسة فى مدينة "بانديون"، شاهدته زوجة والده ڤيدرا البارعة ، فتولهت به تولها شديدا ، فى قلبها سحر قوى ، وتلك كانت خطتى وقبل أن تهجر " الأثيك" إلى "ترويزون" أقامت معبدا لى على منكب صخرة " بالاس" مؤكدة بذلك أنها متولهة بالحب ، ولقد عزمت على أن يدعى هذا الهيكل يوما هيكل هيبوليت لأفروديت (١٧) .

ومن الواضح أن الغيرة تأكل فى نفس تلك الربه ،وتفترس أحشاءها وهى تزمع أن تُصْلى هيبوليت بخَطبٍ يخلد ذكره البائس ، ويسمى المعبد الذى أقامته ڤيدرا على اسمها "هيبوليت" ، لأن مأساتها تولدت منه. مثل هذا السرد كان دأبا يدأب عليه يوريبيدس للتمكين للمسرحية فى حدود الواقعية ، والتمهيد للأحداث الفاجعة التى سوف تليها ، وها هى تذكر كيف ارتحل تيزيه زوج ڤيدرا إلى المنفى للتكفير عن قتله البلانتيد ، إلا أن زوجته التى صحبته كانت تئن وتعول وتوشك أن تموت خرساء عن سرها ، ولا تقبل لأحد بأن يعلم سبب دائها وتعزم أفروديت أن تتمادى فى أذاها ، فتخبر تيزيه بامر زوجته ، كيف لا ينطفئ هذا الحب دون أن يفجع به هيبوليت المتمرد على تأثيرها وإرادتها ، ولسوف تتوسل اللعنات الثلاث

التى وعده بها إله البحر تيزيه أن يستجيبها دون نكال ، كى تبيد هيبوليت بلعنة أبيه.

تلك كانت المقدمة التى تفوهت بها أفروديت ، وهى تقدم للعمل المسرحى ، وتوجزه فى أن يوريبيدس ينيط التصرف البشرى المتربص بالحتميات الغائرة فى الوجدان واللاوعى باعتقادات دينية أسطورية ، كانت والجة حينئذ فى يقين الشعب والقادة والمفكرين على السواء ، وفى عصرنا يكاد هذا التعليل ينبو من ذاته ، لأن إيلاج الآلهة فى التصرف اليومى والآنى والمباشر وإقامة الصراع بينهم على البشر يضعف من وجودية التجربة ، ويسفه حتميتها ، ويجهز على جديتها ، ومهما يكن فإن القارئ المعاصر يتولى تلك الافتراضات فى باب الإيحاء ، ويجْد فيها نوعا من التعبير عن القوى الْغامضة التى تسيرالإنسان ، وتكمن فيه ، وتتربص للإيقاع به ، فأفروديت هى بالنسبة لنا ليست الربة التى تنتقم من الذين يصدون سهامها ، وإنما هى رمز للحتميات الضميرية والقوى الغامضة ، تنبرى فى النفس، وتكون فيها دون حرية وإرادة، والأسطورة الإغريقية هى أسطورة وجودية ، وإن كانت تتمادى فى الطرف والفتاوى الممتدة من واقع الإنسان على واقع الآلهة .

(تظهر الربة أفروديت وسط المسرح)

أفروديت : عظيمة بين البشر شهيرة بين أرباب السماء

يعرفونى باسم الربة كوبريس (القبرصية)

أفروديت : جميع من يسكنون بين البحر الأسود والحدود

الإيطالية جميع من يرون ضوء الشمس

أبارك منهم من يقدس سلطانى

وأسحق منهم من يتحدانى

فللآلهة أيضاً هذه الطباع

يسعدون إذا ما يجلهم البشر

ولسوف أبرهن على صدق قولى فى الحال

ها هو ولد تيزيه ابن الأمازونية

هيبوليت من رباه بتثيوس العفيف

ها هو وحـــده من بين مـــواطنى هذه الأرض

الترويزونية

يقول إننى أسوأ الآلهة جميعاً

يحتقر فراش الحب ولا يقبل على الزواج

يبجل أرتميس ويعتبرها أعظم الربات

يصاحب العذراء دائماً فى الغابة الخضراء

ويكلابه السـريعـة يطهـر الأرض من الحـيـوانات المفترسـة، فهو يمارس (مع هذه الربة) صداقة فوق مسـتواه البشـرى إننى لا أحـقد عليهمـا ولم أفـعل ذلك بل من أجل مـا ارتكب هيـبوليت فى حـقى من خطايا سـوف أعـاقبـة اليـوم ، فلقـد تخلصت من عوائق أمـد طويل، لست الأن فى حـاجـة إلى جـهد كبيـر، فـبينما كـان يغـادر قـصـر تيـزيه ذات مـرة لمتـابعـة عـبادة الأسـرار المهـيـبة فـى أرض بانديون (أثينا) ، رأته زوجـة والده النبيلة " فيدرا " فسيطر على قلبـها حب مروع ، وحدث ذلك تنفيذا لمشيئتى أنا ، وقبل أن تحـضر إلى هذه الأرض التروزونيـة أقـــامت بـالقـــرب من صـــخـــرة بالاس أثينه (الأكروبوليس) مـعـبـداً يطل علـى هذه الأرض، إذ إنها أحبت حباً بعيد المنال ، ولسوف يسميه الناس أبدا معبد أفروديت المقام تكريما لهيبوليت .

أفروديت : لكن ينبغى أن لا يقف الحب عند هذا الحد

سأكشف الأمر لتيزيه وأنشر السر على الملأ

ولسوف يقتل الوالد هذا الشاب الذى يتحدانى

بأن يستنزل عليه لعنات سيد البحار
بوسيدون قد منح تيزيه حق استنزالها
إذ كان قد وعده بالاستجابة إلى ثلاث رغبات له
حقا إن ڤيدرا حسنة السمعة لكن يجب
أن تموت ، فسوف لا أقيم وزنا لعذابها
فى سبيل أن ينزل عقابى بأعدائى
وبالصورة التى ترضينى

ونستوضح من هذا الحوار أن أفروديت فى غاية الغضب واستنزال اللعنات على هيبوليت وهى لا تكتفى بتلقينه درساً ولكن ستنتقم منه بإبلاغ تيزيه كل شيء حتى تقطع أوصال الأبوة ، وتجعل الأب ذاته يستنزل اللعنات ثم تتحدث عنه وهى على قرب منه.

(يظهر من بعيد هيبوليت وأتباعه)

هيه . ها . أرى الآن ولد تيزيه يسرع الخطى
تاركاً وراءه متاعب الصيد
لم أر هيبوليت ، لذا سأغادر هذا المكان
ها هو برفقته مجموعة كبيرة من الأتباع
يسيرون خلفه ، يتصافحون ، يكرمون الربة

أرتميس

بأناشيدهم ، إنه لا يعلم أن أبواب هاديس

مفتوحة على مصاريعها وأنه يرى هذا الضوء

لآخر مرة (تختفى أفروديت)

ويدخل هيبوليت وخلفه جماعة من الأتباع

(الجميع فى ملابس الصيد)

عند ظهور" هيبوليت" يتأكد ما تذهب إليه " أفروديت" فهو يرفع دعواته إلى " أرتميس " ويقدم إكليلاً من الزهر قرباناً لها . ويدعو .. (١٨)

هيبوليت : (إلى أتباعه) اتبعونى وأنتم تنشدون ، اتبعونى وأنتم تكرمون الربة السماوية ابنة زيوس التى ترعانا .

وكورس الصيادين : أيتها الربة المهيبة للغاية

يا ابنة زيوس

سلاما ، سلاما يا أرتميس

يا ابنة ليتووزيوس

يا أجمل العذارى بكثير

يامن تسكنين السماء العظيمة

(وتقيمين) فى أبهاء والدك فى قصر زيوس المرصع بالذهب الوفير.

العذارى فوق أولومبيوس

(ينحنى هيبوليت أمام تمثال أرتميس يخلع إكليل الزهور من عنقه)

إليك أيتها الربة أحمل هذا الإكليل المجدول

أعددته من روضة لم تطأها قدم

حيث لا يفكر راع أن يرعى أغنامه

وحيث لم يصل إليها سلاح قط

روضه نفسيه يرتادها النحل فى فصل الربيع

وترويها ربة الحياء (إيدوس) برذا من مياه النهر

فمن كان النقاء دائماً وأبدا من صفاتهم

الفطرية لا المكتسبة بالتعليم

لهم حق اقتطاف الزهور (من روضتك) اما المدنسون فلا

أيتها الربة الصديقة فلتقبلى من يد

خاشعة إكليلا (يزين) شعرك الذهبى

فأنا وحدى من بين البشرأنعم بهذا الفضل منك

إذ أصاحبك وأتجاذب معك أطراف الحديث

أسمع صوتك دون أن أرى وجهك

ويا ليتنى أنهى حياتى تماما مثلما بدأتها (مقرباً لديك)

هيبوليت يتمادى فى غيه

ولقد كان هيبوليت يتمادى فى غيه ، ويتنكر للحب الذى تُكنه له أفروديت ، ويجد ذاته فوق البشر ، لأنه لا يتدنس بمثل أهوائهم ، ولا يسقط إلى مستوياتهم ، ولم يكن هيبوليت يتخذ أمر الطهارة على إقبال وإدبار وتنازع وصعود وهبوط كما هو الأمر فى الأحياء والأولياء ، وإنما يتنكر للحب برعونة وصلف وربما احتقاراً له ، وها هو يعود من الحقل حيث تمرس بالفروسية مع صحبه ، وهو يحمل إكليلا من الزهر النادر لأرتميس العذراء ، ويقول هيبوليت للربة التى يؤمن بها:

" إننى أحمل إليك ياربتى وسيدتى إكليلا من الزهور، وقد ضفرته لك من أزهار مرج بكر، لم تطأه قدم ، حيث لا يسمح لأى راع بأن يقود قطيعه وحيث لم يعبر المنجل قط فيما تتملك النحلة طوال الربيع على ذلك المرج الذى لم يمس ، والذى تسقيه الطهارة بالماء العذب الحى ، أولئك فقط الذين بلا دنس ، وبعطية

من الطبيعة، يعرفون أن يعثروا على التصرف العادل والصحيح في كل أمر ، هؤلاء فقط يقدرون أن يقطفوا من الأزهار من دون المدنسين والوغاد ، يا سيدتي تقبلي لشعرك الذهبى هذا الإكليل الذى ترفعه إليك يدى التقية ، لأننى أنا وحدى من دون سائر الأحياء لى الامتياز بالقدرة على الدنو منك، ومخاطبتك،وإذا كنت لا أرى وجهك فإننى أسمع على الأقل صوتك ، ألا ليتنى أنهى حياتى هكذا كما بدأتها " .

قد يكون هذا المقطع مفعما بالرموز والتهويلات الإيحائية والشعور العميق، فالتعبير الذى يتصدى له هو التعبير عن الطهارة الكلية المطلقة التى يحن إليها هيبوليت ، وربما توهم هذا الفتى أن كل ماهو دون الطهارة الكلية ليس سوى تنازل للبهيمية والضرورة الإنسانية ، وأنه يخسر بذلك تطلعه إلى المطلق الذى يحرره من حتميات الجسد ، ومن الانحدار لشروط المصير الحيوانى، وما يلم به فى هذه التقدمة الوثنية والروحية فى آن واحد ، حشد من الرموز التى تنم عن الطهارة التامة ، فالزهور اقتطفت من حقل لم تمسه قدم ، ولا قطيع ، ولا منجل ، ولا إنسان من لحم كثيف ، إنه خقل روحى ما ورائى إذا جاز التعبير،لا يبلغه إلا الصوفى الذى قدرت له الرؤيا بالحدس

الطبيعى والهبة الطبيعية من دون الدرس والتمحيص،ولقد أشار إلى ذلك هيبوليت بإشارة واعية،

وتوصل إلى ذلك الحقل بالمجاهدة والتمرس ، وهذه الزهور هى نفسية حسية والتجربة صوفية ، وتغدو بذلك أفروديت كناية عن المادة التى تستلب اللب ، وأرتميس رمزاً للروح التى تحيى وتنبض ، وهيبوليت يتنازع بين الكلى والجزئى، بين الآنى والدائم ، بين النسبى والمطلق ، بين المادة والروح، بين الموت والحياة الفعلية ، بل إن التجربة هى تجربة تخلص وتحرر من بقية العبودية،تجربة الحرية النفسية التى تعتق من نير الضرورة والحاجة والعاطفة والانفعال والشهوة والجسد .

وقد لاحظ أحد الخدم تعالىَ هيبوليت على" أفروديت" ، فيحذره ويتوسل لخادم هبيوليت كى يحذره ، فيستدرجه فى حديث عن صفة الكبرياء المقيتة ، وأن الآلهة تحب التملق مثل البشر، وأن العاتى مكروه، ويدعوه إلى الإذعان ، والانحناء إلى للربة أفروديت البادى عليها الغضب، إلا أن هبيوليت ينكر ، ويقول إنه يحييها من بعيد ، ولا يدنو منها وأن المرء حر فى اختيار من يتصل بهم، وأنه لا يحب الربة التى تُعبد فى الليل ، ويمضى مع صحبه لإعداد الطعام بعد التعب فى تمارين

الفروسية، فيعتذر الخادم عن تهور سيده الفتى الذى لم تُنضِج السنون تجربته ٠

أحد الخدم : أيها الأمير الشاب هل تصغى إلى نصحى؟

هيبوليت : بكل ترحاب وإلا كنت غير حكيم

أحد الخدم : هل تعرف القانون العام الذى كُتب على الإنسان؟

هيبوليت : لست أعرفه ، ولا أدرك ما تعنى بهذا السؤال

أحدالخدم : ذلك المرء يمقت من يتعالون عليه ، ويأنفون أن يُدخلوا على قلبه السرور

ولماذا إذن لا تخاطب هذه الربة المتعالية ؟

هيبوليت : أية ربة ؟ احذر من الإساءة

أحد الخدم : أفروديت : التى تقف عند بابك

هيبوليت : كل امرئ يقدس من يشاء من الآلهة ، ومن يشاء من الرجال .

فالخادم هنا يمثل الإنسان الطبيعى أو المعتدل ، الذى يحاول أن يوازن بين الرغبات والإنسان غير المتعصب،ويتضح من حواره حيث يقول : أحد الخدم : لكنا يا أفروديت ياربة الجلال نتقرب بدعواتنا لتمثالك، وتحمل لك أفئدتنا إجلالاً يلائم مقامنا

الوضيع ، وما ينبغى لنا أن نتبع مثال الشباب، ويليق بك أن تعفى عنه إن كان فى حديثه تطرف دفعه إليه الشباب المتهور ، ولتظهرى كأنك لم تسمعيه ، فمن اللائق بالآلهة أن يكونوا أكثر من أبناء الفناء عقلاً وحكمة (١٩)

ويمكن اعتبار المشهد بين الخادم وهيبوليت كمواجهة مباشرة بين "أفروديت" و" هيبوليت" ، وخاصة عندما يبوح بسره ويقول " إنى لا أحب الآلهة التى تُعبد فى الليل " (١٠)

إن هذا التعبير عميق الدلالة على ضمير هذا الفتى حيث هناك صراع بين الليل والنهار، أى بين الرغبات الموؤدة المكتومة التى يخجل المرء أن يجهر بها علناً ، والرغبات البريئة العلنية التى لا تكدرالنهار ونقاوته ، والليل هو ليل الوجود وليل النفس والغرائز البهيمية القديمة التى تستعيد سيادتها على الإنسان ، والليل هو دليل الشر والآثام ، وهو الليل السفلى ، و" وهيبوليت"هو من أبناء النور أو أنه يتوق إلى ذلك ، ولقد امتطى رأسه، وأنَفِ من القيد لأفروديت ، فهو حوار يُظهر أن الانسان عليه بالاعتدال ، حيث إن هناك دائماً صراعاً داخلياً بين رغبات متضادة .

ويظهر فى بداية الأمر الصراع بين الربَة " أفروديت" و"

هيبوليت" بينما هو فى واقع الأمر صراع بين ربتين " أرتميس " و" أفروديت" فى صورة البشر" هيبوليت " و" ڤيدرا " .

وقبل ظهور " ڤيدرا " تقدم الجوقة تصويراً لحالتها ، فهى مريضة تُلازم الفراش ، ولم تطعم منذ ثلاثة أيام ، ينتابها الأسى وهى تشكوألما خفياً وتنتظر الموت يفرج كربتها .

"**الجوقة** : وصلنى أول نبأ عن سيدتى ،تحبس جسدها داخل القصر ، تقاسى الأمرين على فراش المرض ، وتخفى رأسها الأشقر، بخمار من السيج الرقيق ،سمعت انها منذ ثلاثة أيام قد منعت فمها من تناول الطعام ، وحرمت جسدها الطاهر من أن يتغذى على قمح ديميتر ، راغبة فى الوصول إلى النهاية المروعة ، إلى ميناء الموت – نتيجة قلق دفين تحس به "

تقوم الجوقة هنا بدورها الأساسى فى الدراما اليونانية وهى التعليق على الأحداث والتنبؤ أو التمهيد للأحداث التالية للعمل المسرحى .

الجوقة : أيتها الزوجة الشابة ربما مستك روح بان أو هيكاتى ، أو الربة الأم ساكنة الجبال ، أو ربما

تذوبين أسى بسبب خطيئة ارتكبتها في حق
ديكتونا التى تعيش بين الوحوش الضارية ،لأنك
تجاهلت تقديم قربان لها ،إذ أنها تجوب المستنقع
، والحاجز الرملى للبحر الواسع ، وسط دوامات
المياه المالحة ، أو أن شخصاً فى القصر يغرى
زوجك ذا الاصل ، النبيل عميد أسرة اريختيوس ،
سرا بفراش غير فراشك ، أو أن ملاحا غادر ،
كريت ووصل إلى الميناء الذى يرحب بالملاحين ،
فحمل أنباء سيئة إلى الملكة فألزمت نفسها
الفراش"

فتنعكس حالة فيدرا النفسية والصحية فى حوارها حيث يستشعر القارئ بانهياره ويزداد شعورها بالأسى والندم على ما افترقته من رذيلة وإحساسها بالكبرياء المجروح :

فيدرا : (إلى الوصيفات) ارفعن جسدى وأسندن رأسى
إلى أعلى ،
فلقد تفككت مفاصل أطرافى
أمسكن أيتها الوصيفات بيدى وذراعى الجميلتين
العصابة ثقيلة فوق رأسى

انتزعنها اتركن شعرى يسترسل حول كتفى

المربية : تشجعى يا ابنتى ولا تحركى جسدك

هكذا فى صعوبة بالغة

سوف تتحملين المرض بسهولة أكثر

إن تمسكت بالسكينة والشجاعة النبيلة

فعلى البشر أن يتألموا بالضرورة "

تُحاول مربيتها أن تعرف منها سببَ علتها ، ولكنها تكتم عنها القول ، وتظل المربية فى محاولاتها ، فتذكرها بأبنائها و بأنها إن ماتت فسوف يكون لابن الأمازونية السيادة على أبنائها، ذلك هو " هيبوليت" :

نجد أن دور الجوقة فى هذه المسرحية ليس فقط التعليق على الأحداث ، ولكن أيضاً محاولة تحذير الأبطال ، ويتضح ذلك فى حوار الجوقة مع المربية ، لتحذرها من حظ " ڤيدرا" التعس.

"**الجوقة :** أيتها السيدة العجوز ، أيتها المربية المخلصة للملكة

إننا نرى حظ ڤيدرا العاثر

لكن سبب علتها غير واضح لنا

فهل لنا أن نسألك ونسمع منك ؟

المربية : لا أدرى بالرغم من أنى سألتها ، إنها لا تريد أن

تفصح عن شئ

الجوقة : متى وكيف بدأت هذه المتاعب ؟

المربية : نفس الشيء إذ أنها تلزم الصمت فى كل شئ

الجوقة : أترين كيف خارت قواها وذبل عودها ؟

وفى هذه الأثناء تحاول المربية تقديم النصائح والحِكَم فى بؤس الإنسان وفى تطلعه لكل مالا يمكن ، وفى احتقاره لما يملك، فكأن كل ما يلمع بعيداً هو الذى يغوى ويطيب ، وليس فى هذا العالم من يقين نهائى ، لأن أبواب الغيب مقفلة. إلا أن " فيدرا " لا تحفل بهذا الكلام، وتبدو منهكة ومتداعية وتقول:"ارفعونى وانهضوا بى،اسندوا رأسى، أحس أن أعضائى محطمة ، وان مفاصلى قد انتهكت " ويتضح الأمر من حوارها مع المربية :

فيدرا : ويلـــــى

المربية : أيحز فى نفسك هذ ا القول ؟

فيدرا : قضيت على يا أماه ، أستحلفك بالآلهة

ألا تذكرى اسم هذا الرجل مرة أخرى

المربية : أرأيت ؟ إنك تفكرين جيدا ، وبالرغم من أنك تفكرين، فإنك لا ترغبين فى مساعدة أطفالك

وإنقاذ حياتك .

فيدرا : إنى أحب أطفالى لكننى أرزح تحت وطأه كارثة أخرى(٢١)

المربية : هل يداك يا ابنتى بريئتان من الدماء ؟

فيدرا : بريئتان ، لكن نفسى مدنسة (٢٢)

المربية : أبسبب سحر أصابك به واحد من الأعداء ؟

فيدرا : بل صديق هو الذى حطمنى ، لا برغبتى ولا برغبته

المربية : هل قدم تيزيه إليك إساءة ما ؟

فيدرا : ياليتنى أبدو غير مسيئة إليه

المربية : إذن أى شئ مروع يدفعك نحو الموت ؟

فيدرا : اتركينى أخطئ ، فأنا لا أخطئ فى حقك

المربية : لن يكون ذلك برغبتى ، فإن فشلت فعلى مسئوليتك

فيدرا: ماذا تفعلين؟ هل ستستخدمين القوة ؟ أتمسكين بيدى؟

المربية : وبركبتيك أيضاً ، سوف لا أتركك أبداً

فيدرا : سوف تصيبك هذه الشرور لو عرفتها أيتها التعسة

المربية : وهل هناك أكثر من أن أكون بعيدة عنك ؟

فيدرا : موتك ، أما موتى أنا فيحمل لى الشرف

المربيـة : وتكتـمين عنى سـرك ، وأنـا لا أسـعى إلا لما فـيـه صالحك؟

ڤيدرا : نعم لأننى أستخرج من الشر خيراً

المربية : لئن أخبرتنى تنالين احتراما أُكبر

ڤيدرا : اذهبى عنى بحق الآلهة ، اتركيبى بمفردى

المربية : لن أفعل مـا دمت لم تمنحـينى الهدية التى يجب أن تمنحينى إياها

ڤـيدرا : سـوف أمنحك إياهـا إذ إننى احـتـرم قـدسـيـة يدك (المستجيرة) ٠

هنا المرحلة الأولى من التكشف بين المربيـة و" ڤـيدرا " حـيث أفصحت لها عن أنها رغم حبها لأطفالها إلا إن هناك قوى قدرية غلبت عليها تجعلها تتجه نحو عاطفة لا قبل لها بها :

المربية : سوف أكف عن الكلام ، فالكلمة لك من الآن

ڤيدرا : أيتها التعسة أى حب أحببت يا أماه ؟

المربية : حب الثور ، يا ابنتى؟ ألم تسمعى الحب ؟

ڤـيدرا : وأنت أيضـا أيتـهـا الأخت التـعـسـة ، يا عـروس ديونوسوس

المربيـة : مـإذا تعـانين يا ابنتى ؟ هـل تناولين بالسـوء بنات

جلدك ؟

فيدرا : وبالمثل أموت ، أنا التعسة الثالثة

المربية : لقد أصابنى الذهول ، إلى أين أنت ذاهبة بحديثك ؟

فيدرا : إلى عهد مضى ؟ لا عهد قريب حيث بدأت بلواى

المربية : لم أعرف شيئا مما أريد الآن أن أسمعه

فيدرا : أف لك ، ليتك تقولين نيابة عنى ما يجب على أن أقوله

المربية : لست أعرف حتى أعلم ببواطن الأمور علم اليقين

فيدرا : مإذا تقصدين عندما يقولون إن الناس ٠٠ يحبون ؟

المربية : شيئا لذيذا يا صغيرتى ومؤلما فى نفس الوقت

فيدرا : يبدو أنى قد أخبرت الجانب الثانى

المربية : مإذا تقولين ؟ هل تحبين يا ابنتى ؟ من من الرجال؟

فيدرا : مهما يكن إنه هو ابن الأمازونية

المربية : أتقصدين هيبوليت ؟

فيدرا : أنت التى ذكرت اسمه ولست انا

المربية : ويلى ! مإذا تقولين؟ يا ابنتى لقد قضيت على

وتعكس الأحداث هنا رؤية المجتمع اليونانى لقضية الحب المحرم فى تلك الفترة ٠

فيدرا : أحسست بجراح الحب ، وسرعان بعدئذ ما أخذت

أفكر كيف أتحملها على خير وجه من ذلك الحين
أخفيت آلامى فى طى الكتمان ، اعتزمت أن
أحتمل صون الحب صابرة ، وأن أتغلب عليه
بالعفة الصارمة ، ولما لم يُجدِ هذا فى هزيمة
الحب، رأيت أنه أشرف لى أن أموت ، ولن يلومنى
أحد فيما اعتزمت ، ذلك أنى ارتأيت هذا ! إذا
كانت فعالى فاضلة فلا ينبغى أن تبقى مطمورة
مغمورة، وإن كانت وضيعة فلا يصح أن يشهد
الكثير فضيحتى وعارى ، وكنت أعلم ما فى هذا
الهيام والغرام من فجور، وكنت أعلم أنه غرام
مشين بالكرامة ، ياليتها ماتت وعانت كل الآلام تلك
التى كانت أول من دنس سرير الزوجية بالحب
الزائف ... لن أعيش ياصديقاتى كى أجلب العار
على زوجى وعلى أبنائى " (٢٣)

ترى المربية رأيا آخر، إن حياة " ڤيدرا " عندها أهم بكثير
من هذا الذى تقوله، لذلك فسوف تتولى الأمر، ولقد تولته فى غير
حكمة ، فأفشت السر للفتى " هيبوليت" ظنا منها أنها تقدم
لمولاتها العون .

فيدرا : لقد باحت بأحزانى فحطمتنى ، أرادت أن تخفف عنى وتشفى غلة فؤادى، فدفعها الود ولكنها سلكت مسلكا غير نبيل .

الجوقة : أيتها التعسة التى تقاسى الآلام ماذا عساك فاعلة؟

فيدرا: لا أريد غير شئ واحد ، الموت السريع ، الموت شفاء آلامى الوحيد(٢٤)

وحين يسمع " هيبوليت" ماقالته المربية يثور غاضبا

هيبوليت : تدبر زوجة أبى فى الدار حيلة آثمة، وهذه الخادمة السافلة تنفذ لها خارج الدار تلك الخطة الفاجرة ، والآن أراك أيتها السافلة الدنيئة تأتين كى تتاجرى تجارة خسيسة بفراش أبى، وهو أقدس من أن يمس ، كيف لى إذن أن أقترف هذا الإثم ، إن كان مجرد ذكره يلوثنى... ولكن سأهجر هذا البيت فى غيبة تيزيه عن بلاده، سأضم شفتى وإذا ما عاد عدت معه، وسأرى حينئذ كيف تجابهين أبى أنت ومولاتك ، وسأعرفك وإياها بعد ما تدركان ما كنتما تحاولان قاتلكما الله (٢٥)

يذهب " هيبوليت" وهناك أصوات نكراء فى القصر تعنى أن

ڤيدرا " قد شنقت نفسها ولكنها لم تكتف بعذاب ذاتها، وكأنها كالبطل الرومانسى مدمرة لذاتها ولمن حولها ، فتحمل بيدها رسالة، فيعود زوجها ويقرأ الرسالة ويصاب بهم كبير .

تيزيه : فى هذه الرسالة صيحة ...

إن شفتى لن تسكت بعد هذا الشر الهدام الذى
ليس له نظير ، فاسمعى يا بلادى واسمعى ، لقد
جرؤ هيبوليت على أن يقرب فراشى عنوة .. أبتاه
نبتون لقد وعدتني منذ زمان بعيد أن تجيب لي
مطالب ثلاثة ، فليكن هذا أحدها : اقض علي حياة
ولدى ، ولا تجعله ينجو بحياته من هذا اليوم ، إن
كنت تحب أن تفي بوعدك ... إن أمامه مصيرين
، ولابد أن يسحقه هذا أو ذاك ، فإما أن يستمع
"نبتون" للدعوات فيزج به فى دار الفناء ، وإما أن
يُحرم مسرات الحياة جميعاً أو يُطرد من هذه
البلاد ويتشرد فى بلد غريب (٢٦)

وحين يأتى " هيبوليت" يواجهه الأب بالتهمة ، فيقسم الابن بأنه برىء وأمام إصرار الأب واقتناعه بجرم هيبوليت يقرر نفيه خارج البلاد ، ولم يحاول "هيبوليت" أن يقص على والده حقيقة

ما حدث بالفعل ٠

ويمكن اعتبار أن الفصل الأول أسدل الستار على موت " فيدرا " النفسى والحسى ، ويقرر أن الإنسان يحمل قَدَره ولكنه لا يرى ما هو قادم وعليه الانتظار ، وحين ماتت كان ذلك إيذاناً بأن الإنسان الذى هو بداية ذاته نهايتها ٠

أى أن الإنسان الكلى الكامل لاوجود له ، وإنما هو انسان جزئى يتسلل بين الحتميات والنواهى والزواجر ليختلس لحظة من التآلف مع الذات ، فعبر التاريخ سعى الإنسان أن يغير شروط مصيره وبين البداية والمدنية فقد حريته وبداهته ، وعاد مصلوبا على صليب القلق والحرمان، وأنه لا خلاص له من أنشودة الوجود إلا بالموت ٠

وتبدأ رحلة " هيبوليت" حيث يخرج بعد قرار النفى ، وتنشد الجوقة نشيداً حزيناً ٠ " إنى على الآلهة ساخطـــه "

ولم يمر وقت طويل حتى جاء خادم " هيبوليت" ليخبر أباه أن الفتى قد مات ، أو أنه يشهق آخر نفس قصير من نسيم الحياة٠

تيزيه : متى كان هذا ؟ وهل هو انتقام من زوج أساء إليه فى

زوجته، كما أساء إلى أبيه فاعتدى عليها عنوة ؟

الرسول : أهلكته عربته . كما أهلكته دعواتك ولعناتك التى استنزلتها على ولدك من أبيك ملك البحار .

تيزيه : أيتها الآلهة : أى نبتون لقد برهنت حقا أنك أبى وقد استجبت لدعائى بالحق، ولكن قل لى كيف هلك؟ كيف سحقة صولجان العدالة لما قدم إلى من سوء؟"

ويقص الخادم على "تيزيه" كيف لقى هيبوليت حتفه فقد أمر خادمه بإعداد العُدة للسفر، لأنه سوف يُطيع أمرأبيه بنفيه خارج البلاد ، ويدعو الآلهة وفى طريقهم بجوار الشاطئ ، اندفع تيار مرتفع حتى بلغ الساحل، قريبا من العربة التى كانت تشدها الخيل ، ومن هذا الفيض المتدفق المتدافع انطلق إلى الأمام ثور- وهو حيوان وحشى ضخم - فاستولى الفزع المرعب على الجياد، فانطلقت مندفعة ثائرة ، فيحاصرها الثور من الأمام ، فترتد مندفعة ثائرة حتى ارتطمت العربة بالصخور ، وسقط " هيبوليت" والجياد تجره حتى تناثر لحمه .

الخادم : ولكننى لا أعتقد فى أعماق نفسى أن ابنك كان

دنيـئـاً ولن يقنعنى بذلك أحــد ، حــتى إن خنقت
أنفسها نساء الدنيا جميعا[٢٧]

تعلن الجوقة : " لا مفر من القضاء ولابد مما ليس منه بد"[٢٨]

يأمر " تيزيه " بإحضـار ولده ليراه ، وليثبت عليه بالبرهان تهمة الاعتداء الدنىء ٠

تدخل الربة أرتميس فى الحوار مع تيزيه لتخبره أنه تسرع فى استنزال اللعنة على ابنه :

"**أرتميس :** إنما لأخـبـرك أن ولدك قلبــه طاهر ، وأنه هلك
لإحساسه بالكرامة ، وأن زوجتك قد ثارت نفسها
إلى حد الجنون ، وإن يكن فى قلبها شئ من كرم
الطباع ، أشعلت قلبها أفروديت فاحبت ولدك ،
وحاولت أن تتغلب على حبها بالعقل ، ولما فشا
سرها على رغم منها اختارت أن تموت "[٢٩]

فلسفة الصراع اليونانى :-

تكتمل فلسفة الصراع القدرى ، الذى يثبت أن الصراع هنا صراع إلهى خارج إرادة الإنسان ، أو أقوى من إرادته ، ولكن يأتى نتيجة لسقطة ما فى النفس البشرية ، ألا وهى التعصب لدى هيبوليت ، والشهوة لدى فيدرا ، والغضب السريع دون

تكشف الحقائق لدى تيزيه، فقمة الفلسفة تأتى على لسان الربة أرتميس .

أرتميس : لقد أثبت شيئا إذاً ، ولكنك قد تظفر بالعفو عما قدمت ذلك لانها كانت إرادة أفروديت حينما اشتعل قلبها غضبا "(٣٠) وبعد ذلك يؤتى بهيبوليت، فيقول أمام الجميع :

"**هيبوليت** : إن احتشامى واحترامى للآلهة لم يُجدِنى فتيلاً ، ما كنت أعف البشر ، وها أنذا افقد حياتى " (٣١)

وتحاول أرتميس محاورته، وبخاصة عندما يوجه لها حديثه :

"**هيبوليت** : إن رفيقك لم يعد على قيد الحياة .

أرتميس : أجل إنه يفارق الحياة بيد القدر القاسية

هيبوليت : إنى أحس بسلطانها . لقد حطمتنى

أرتميس : إنها تحسب أنك بعفتك قد أهدرت كرامتها " (٣٢)

وتقول أرتميس إنها سوف تنتقم لهيبوليت ، وسوف تحل نقمتها بضربة على واحد من أتباع أفروديت .

كان يوربييدس غير واضح فيما يتعلق بأرتميس إلا أن روحه واضحة ، إنها روح التحرر والثورة الأخلاقية وروح البحث .

كان يوربييدس يعتقد فى وجود قوى إدراكية ما، ولكنه يجد

الحقائق ضد هذه القوة الإدراكية .

يأتى تساؤله على هذا النحو :

هل يدعى أحد أن هناك إلها فى السماء ؟

لا . ليس هناك أحد .

وكان هذا التساؤل يثير مزيداً من الغضب بين أهل عصره ، ومن المحتمل أن كلمة آلهة عندما كانت ترد فى مسرحياته بمعنى إله أو قوة أو بعين مقدسة ، فإنه لم يقصد بها الآلهة التى ورد ذكرها فى الأساطير ، وإذا كان لنا أن نقدم علة، فإننا نستطيع القول بأنه ربما عبر عن إحساسه الشخصى فى بيت من مسرحية أوستيس (سطر ٤١٨) حيث يقول :

" إننا عبيد للآلهة مهما تكن صورة الآلهة " [٣٣] .

ويمكن أن ننظر إلى يوريبيدس على ضوء هذا التفسير من جانب جلبرت مورى :

" فكل رجل ذى حيوية حقيقة يمكن رؤيته كنتيجة لقوتين : فهو فى بادئ الأمر طفل لجيل معين ولمجتمع معين ولعُرف معين، فهو طفل لما قد نسميه فى كلمة واحدة التقاليد" "Traditions، ثم هو بعد ذلك متمرد بدرجة أو بأخرى على تلك التقاليد ، والتقاليد السامية تخلق متمرداً سامياً وإن يوريبيدس وليد

تقاليد رفيعة صارمة ، وهو يسيرجنبا إلى جنب مع أفلاطون ، أحد المتمردين على هذه التقاليد"(٣٤)

فـ "يوريبيدس" ابن تقاليد مجتمعه ، وهو متمرد على هذه التقاليد كما يرى مورى ، وهذه المقولة يمكن أن تنسحب على كل فنان ، فهو ابن مجتمعه وهو فى نفس الوقت متمرد عليه ، لأن فى داخل الفنان الأنا الاجتماعية التى تجعله يضع المجتمع فى اعتباره بوعى أو بدون وعى، والأنا الفردية التى تجعله يأخذ موقفاً من هذا المجتمع تمرداً أغلب الظن ، أليس هذا بشكل أو بآخر ما يراه أرسطو من أن الفن محاكاه للطبيعة؟

من بين معلمى "يوريبيدس" كان " إنكاجوراس و "بروتاجوراس" وهما من السوفسطائيين، أما أولهما فقد كان يرى أن هناك نظاماً وهدفاً للكون من صنع قوة جبارة تسمى Nous أى العقل ، وأن جميع الأشياء كانت متشابكة متماسكة على شكل كتلة ضخمة حتى جاء العقل ، ووضع نظاماً لكل الأشياء ، وكان العقل مستقلاً عن الأشياء لا يمتزج بها .

ويقول بعض الدارسين إن " إنكاجوراس " كان يسميه الآلهة، أما "بروتا جوراس" فقد كان يُعلّم الرجال كيف يُفكرون وكيف يتكلمون ، كان يعلم البلاغة وصاغ أول نظرية للديمقراطية ، لكنه

كان مُلحداً عندما صدم الرجال فى معظم تخيلاتهم ، وفيما يتعلق بالآلهة فليست ثمة وسيلة لمعرفة إن كانوا موجودين أو غير موجودين، لأن هناك عقبات تعوق المعرفة ، منها غموض الموضوع وقصر حياة الإنسان ، وهناك أيضاً رأيه أن الإنسان مقياس كل شئ ، وليست هناك حقيقة موجودة لها من التأثير ما خلا ذلك التأثير الذى يدركه عقل الإنسان، ويبدو أن "يوريبيدس" كان يتجه بفنه أساساً إلى الشباب المثقف فى زمانه بعد أن أخذ مذهب الشك فى الظهور حوالى منتصف القرن الخامس قبل الميلاد .

كما كان للسوفسطائيين تأثيرهم على الشباب، فبدأ الشك فى المثالية وانصرف الشباب إلى التفكير العلمى، وكان " يوريبيدس" ينتمى إلى هذه المدرسة الفكرية ، فلم تعد للآلهة تلك القوة الرهيبة التى كانت فى مخيلة "ايسخليوس"، وصارت أساطيرأثينا القديمة تفحص بنظرة مرتابة [٣٥]

على ضوء هذه التصورات يمكن أن نرى مسرحية هيبوليت (٤٢٨ ق.م) التى كانت أصلا أو سببا لإحدى الشعائر الدينية، أى أنها كانت حادثا تاريخيا وهميا يعتبره اليونانيون "أصلاً" أو "سببا" لهذه الشعيرة الدينية .

وهكذا كان موت " هيبوليت " السبب فى نشأة تلك الشعيرة التى كانت تقدم مصحوبة بالبكاء على قبر " هيبوليت" (٣٦)

والمسرحية تتناول قصة حب تراجيدى ، أو حب مشؤوم، وتعالج أسطورة محلية أثيكية بحتة،لم تكن قد وجدت لها طريقة بين الموضوعات العظيمة التى تناولتها الأعمال التقليدية .

ولا تخرج المسرحية عن كونها عرضاً دينياً خالصاً ، كما كان الشأن فى المأساة اليونانية .

تبدأ المسرحية بأفروديت ، وقد أعلنت قرارها بالانتقام من "هيبوليت" الذى ينزوى عنها ويفضل عليها أرتميس ، ويقدم لها القرابين، لقد جاء انتقامها بإشعال نار الحب فى قلب فيدرا لابن زوجها ، وسوف تفشى سر ذلك الحب حتى يطلع عليه " تيزيه" وسوف يستجيب إله البحر لدعائه بموت ولده .

القضية إذن لعبة من ألعاب الآلهة حين يحلو لها أن تلهو ، ومن الممكن أن "يوريبيدس" بعقله المفسر لهذه الأساطير الدينية كان يرمى إلى ذلك .

وتبدو سخرية الكاتب من الآلهة فى أكثر من موضع .

تقول الجوقة عن أبولو :

"فهو إله يستبد بقلوب البشر، ويبعث حيثما حل سلطانه ويثقل الناس بالويلات فيرزحون تحت نيره الذى لا يلين" [٣٧]

لقد صور "يوريبيدس" القصة الأسطورية تصويراً يرى القدر فيها المحرك للأحداث ، القدر متمثلاً فى الإلهة " أفروديت " ، وإن كان قد تناول الموضوع فى شك فى الآلهة مما لم نجد له أثراً عند " إيسخيلوس" أو "سوفوكليس"، مما يشى بأنه فجر الواقعية على حد قول الأراديسى نيكول

أخذت المسرحية من قصة الأخوين ،أن الزوجة كانت هى الراغبة واتهمت الفتى بأنه هو الذى راودها ، وهو ما ظهر فى قصة يوسف فى القرآن الكريم ، وأن الزوج قد أنزل عقابه بالمتهم – البرىء – وإن كانت قصة الأخوين أو قصة يوسف لم تنته هذه النهاية التراجيدية التى نراها عند "يوريبيدس" .

إنها النهاية ، وليست التفاصيل لأن قصة الأخوين ، وإن كانت غايتها تشير إلى عدالة الآلهة ، لكن الجزاء فيها يتضمن هذا الجانب المأساوى الفادح الذى يلاحق باتا ، وعلى الأخص تكرار الموت ، وتكرار البعث ، وهو ما يركز عليه الفكر المصرى القديم المؤمن بالبعث ، وهو شكل فنى أيضاً لقصة أوزوريس الإله الذى يعود إلى الحياة ممثلاً فى شجرة ، تنجب منها إيزيس

الابن المنتقم لأبيه ، وباتا يموت مرتين ليعود إلى الحياة فى شكل شجرتين تطير شظية من إحداهما لتبعثه من جديد فى رحم الأم الأرض مولوداً منتقماً هو باتا نفسه .

ومن الواضح أن هذه المأساة لا تحدث خوفا ولا شفقة، لأنه كما يقول أرسطو " إن أجمل التراجيديات هى ما كان نظامها معقداً لا بسيطاً ، وما كانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة ،لأن ذلك هو خاصة هذا الدرب من المحاكاة، فظاهر أولاً أنه لا ينبغى إظهار أناس طيبين ، تتغير حالهم من سعادة إلى شقاء ، هذا لا يحدث خوفاً ولا شفقه، بل يحدث غيظاً وحزناً"(٣٨)

وهذا النص المسرحى إذن يحدث غيظاً وحزناً .

يقول أرسطو: " وهنا يخطئ من يعيبون "يوريبيدس" بأنه يفعل ذلك فى التراجيديات، وأن كثيراً من تراجيدياته ينتهى إلى شقاء، فهذا كما - قلنا - صائب سليم ، وأعظم دليل على ذلك أن مثل هذه التراجيديات حين تُمثل على المسرح ، وحين تعرض فى المسابقات ، تظهر أقرب إلى معدن التراجيديا، من كل نوع آخر، إذن هى أتقنت ، ولئن كان "يوريبيدس" لا يحسن التدبير فى غير هذه الناحية من نواحى التراجيديا ، فإنه لا يبدو أشد

الشعراء تراجيدية " [٣٩] .

ولا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن السقطة من جانب البطل لا تتوافر فى شخصية "هيبوليت" ، صحيح أنها تتوافر فى شخصية " فيدرا " ولكنها ليست البطلة التى يريدها ""يوريبيدس" وإلا لما سمى مسرحيته باسمه هو، ولسماها باسمها، وهو فيها إذن إنما يقف أمام تعنت الآلهة وجبروتها وظلمها ، وهو ما يتفق مع فكره ، كما أشرنا من قبل .

هوامش الفصل الأول

١ – كارم محمود عزيز – " الأسطورة فى فجر الابداع الهيئة العامة لقصور الثقافة " ص ٣٦

٢ – نفس المرجع ص ٣٦

٣ – د . أحمد شمس الدين حجاجى " مولد البطل فى السيرة الشعبية "دار الهلال القاهرة ص ٢٩٧

٤ – Claude Levi - Strauss , The Structural Study of My Th, In Id , Structural Anthroplogy , Basix Books 1963, p. 206

٥ – جلبرت مورى " يوريبيدس وعصره " ترجمة عبد المعطى شعراوى – دار الفكر العربى " القاهرة" بدون تاريخ ص ٥٩ .

٦ – فردريش فون دير لاين . الحكاية الخرافية . ترجمة د/ نبيلة ابراهيم – دار القلم– بيروت ط ١–١٩٧٣ – ص ١٧٣ – ١٧٤ .

٧ – المرجع السابق ص ١٧٤

٨ – المرجع السابق ص ١٧٤

٩ – المرجع السابق ص ١٧٥

١٠– العهد القديم – التكوين – إصحاح ٣٥ (٢١–٢٦)

١١– العهد القديم – التكوين إصحاح ٤٩ (١ : ٤)

١٢– العهد القديم – التكوين إصحاح ٣٨ (١ : ٢٧)

١٣ – نفسه – التكوين إصحاح ٣٩ (١ – ١١)

١٤– القرآن الكريم – سورة يوسف آيه ٢١ .

١٥ – تفسير القرطبى – كتاب الشعب – القاهرة ص ٣٣٨٩

١٦ – إيليا حاوى " يوريبيدس " سلسلة اعلام المسرح الغربى دار الكتاب اللبنانى ص ٩٤

١٧– المسرحية ص ٩٥

١٨– المسرحية ص ٩٨

١٩ – يوريبيدس "هيبوليت " مسرحيات يوريبيدس ترجمة أمين سلامة ص ٦٣

٢٠ – المسرحية ص ٦٥
٢١– المسرحية ص ٧٠
٢٢– المسرحية ص ٧١
٢٣– المسرحية ص ٧١
٢٤– المسرحية ص ٧٢
٢٥ – المسرحية ص ٧٣
٢٦ – المسرحية ص ٨٠
٢٧ – المسرحية ص ٩٦
٢٨ – المسرحية ص ١٠٠
٢٩ – المسرحية ص١٠١
٣٠– المسرحية ص ١٠٣
٣١ – المسرحية ص ١٠٤
٣٢ – المسرحية ص ١٠٥
٣٣ – المسرحية ص ١٠٦
٣٤ – المسرحية ص ١٠٧
٣٥– المسرحية ص ١١٠
٣٦– نفس المسرحية ص ١١٣
٣٧– المسرحية ص ١١٦
٣٨– المسرحية ص ١١٦
٣٩– المسرحية ص ١١٧

الفصل الثانى

- نشأة الكلاسيكية الجديدة وخصائصها
- مسرحية " فيدرا " لـ " جان راسين"

نشأة الكلاسيكية وخصائصها

من الكلمات الشائعة الاستعمال فى اللغات بصفة عامة ، كلمة كلاسيكية " Classicisme" وكلمة كلاسيكى " Classique"

والواقع أن هاتين الكلمتين قد استعملتا فى أكثر من معنى، حتى أصبح مدلولهما عاما ، لا يكاد ينضبط تحت تعريف معين (١) .

ولكننا إذا نظرنا إلى قاموس المجمع اللغوى الفرنسى ، نجده يطلق كلمة كلاسيكى " على مؤلفى المرتبة الأولى ، الذين أصبحوا نماذج أى أمثلة حية يُحتذى بها فى لغة ما ، وعلى المؤلفات التى صمدت للزمن ، ويعتبرها من يتمتعون بذوق سليم ، نماذج يحتذى بها " ثم نجد أن هذه الكلمة قد أطلقت على فئة من الكتاب والفنانين ، عاشوا فى أوروبا فى القرن السابع عشر، وأصبح كثيرون منهم ذوى شهرة تجاوزت الآفاق وقد أطلقت كلمة الكلاسيكيين الجدد " New classic" على بعض مُقلدى هؤلاء الأدباء والفنانين ، ممن عاشوا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، بل حتى فى القرن العشرين .

استعمل لفظ كلاسيكى كذلك حوالى نهاية القرن الثامن

عشر، للدلالة على فن يتميز بالاعتدال والوضوح والنظام ، وقد صرح الكاتب الألمانى الشهير " جوته" بأنه يطلق كلمة كلاسيكى على ما كان سليما .

والأدب أو الفن الكلاسيكى هما نتاج فئة (٢) كانت فى الغالب تعيش فى العواصم ، وفى قصور الملوك والأمراء ، أو تتردد عليها ، فقد لعبت الطبقة الأرستقراطية دوراً مهما فى الأدب والفن الكلاسيكى ، إذ كان الكتاب والفنانون الكلاسيكيون يبغون تأييد تلك الطبقة ماديا وأدبيا فى أكثر الأحيان وبذلك انحصرت موضوعاتهم فى اتجاهات معينة فلم تلتفت كثيراً إلى الشعب .

فنلاحظ أن باريس مثلا ، كان لها دور كبير فى العصر الكلاسيكى الفرنسى ، حين لمع الكاتب المسرحى والفكاهى "موليير "Moliere والناقد "بوالو "Boileau وكاتبة الرسائل الشهيرة " مدام دى سيفينييه " Modame de sevgne وكاتب الحكم المشهور " لاروشفوكو "La Rochefoucauld وهؤلاء جميعاً ولدوا فى باريس ، أما الكاتبان المسرحيان التراجيديان "راسين " Racine و"لافونتين "La Fontaine فقد ولدا على بُعد بضعة أميال من باريس .

وتأتى الكلاسيكية غالباً بعد عصر سادت فيه الفوضى [٣] ونلمس هذه الحقيقة واضحة فى الأدب الفرنسى، وفى غيره من الآداب الأخرى، كالكلاسيكية الإنجليزية مثلا ، فقد أتت عقب ثورة سنة ١٦٨٨ ، وجاءت الكلاسيكية الفرنسية بعد فترة طويلة تميزت بالحروب الخارجية والمناقشات الدينية ، وعدم الاستقرار السياسى والثورات المدنية أيضاً .

وهكذا يبدو أن الفوضى السابقة للنظام تساعد على تكوين الروح الكلاسيكية أو إيجاد عصر كلاسيكى ، إذ يجد الكتاب أن الأجيال السابقة قد جمعت لهم اختبارات ومعلومات عديدة، فينتقون ما يرونه صالحاً، كما أوضح ذلك الناقد الإنجليزى هنلى[٤] " W Henley " ولذلك نجدهم كثيراما يتحولون عن العالم الخارجى، ويحاولون تحليل النفوس البشرية، وذلك قبل أن يتأصل علم النفس وأبحاثه ودراساته بزمن . فمثلا " بسكال "Pascal" الشهير بدفاعه عن القضاء والقدر و"موليير" و" لافونتين" و" لاروشفوكو" والخطيب المُفَوه "بوسويه"Bossuet نشأوا فى جو المنازعات والدسائس السائدة فى عصرهم نتيجة للثورات الداخلية ، وساعدهم ذلك على الإلمام بنزعات النفس البشرية فى عواطفها المختلفة .

خصائص النيو الكلاسيكية " New Classic"

١ - عمق الإدراك :

يرى بعض الباحثين أن الاعتماد على العقل هو أهم خصائص الكلاسيكية [٥] وقد قال "بوالو" حين رأى أن تكتسب الكتابة منه وحده بريقها وقيمتها "فلتلبوا دائماً نداء العقل ولتستمدوا منه وحده فى مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة " كما حبذ الفنان "بوسان" أن يكون العقل هو الحكم فى فن التصوير .

وقد اعتاد الإنجليز أن يطلقوا على القرنين السابع عشر والثامن عشر فى فرنسا اسم عصر العقل " Th Age of Reason" 0 ووضعت بعض كتب تاريخ الأدب فلسفة ديكارت فى بداية الكلاسيكية ، ولكن فى الواقع لم يكن لديكارت أى تأثير على "لاروشفوكو" و"موليير" و"راسين" و"لافونتين" ومدام "دى سيفنييه"، وكان تأثيره ضعيفاً على "لابروييير"، وجزئياً وثانوياً على "بوسويه" و"بوالو"[٦] ، كما أننا نجد أن العقل لم يكن محور الكتابة إلا عند بعض الذين تحدثوا عن الكلاسيكية ، وعند بعض الفلاسفة .

إن الكلاسيكية تميل إلى التفكير والفهم والوضوح ، ولكن

ليس معنى ذلك أنها لاتُقر إلا العقل والمنطق [٧] فمثلاً نجد أن "موليير" يتهكم على المنطق المُطلق ، ويفضل عليه الذوق السليم ومطالب الطبيعة ، كما أن "لافونتين" صديق الحيوان لا يميل إلى المنطق المطلق ، والكاتب المسرحى الشهير "راسين" يوضح لنا فى مسرحياته كيف أن العواطف تتغلب على العقل والنُظم ، وبذلك يبدو واضحا أنه لم تَسُد المبادئ العقلية المجردة ، بل الرغبة فى تفهم الأمور .

وقد كانت هناك رغبة قوية فى العصر الكلاسيكى لتفهم أسباب الضعف البشرى والحكم عليه ، وهذا هو سر عظمته ويتضح مما سبق أن الانفعالات النفسية والأحاسيس والمشاعر كانت موجودة فى الأدب الكلاسيكى ، ولم يستطع العقل أن يقضى عليها ، فقوة الإدراك والفهم والقدرة على التمييز لا تعنى الجفاف والفتور ، إذ إنها وثيقة الصلة بالشهوات والنوازع الإنسانية [٨] .

٢ – الطابع العام :

لم ينكر الكلاسيكيون الطابع المحلى "La couleur locale" أوالخواص الفردية ، إلا أن أهم ما لفت نظرهم واجتذبهم هو الاهتمام بكل ما هو عام، إن الفكرة التى كانت سائدة فى

العصر الكلاسيكى هى وجود جمال مطلق عرفه القدماء ، وكذلك توصل الكلاسيكيون من جديد إلى أن اتزان الكاتب الكلاسيكى قد منعه من أن يقص مغامراته الشخصية ويستخدم تجاربه الخاصة صراحة ، أو يعرض شخصيته علنا،ولذا قال بسكال: "إن الحديث عن الذات مكروه" وقال بوالو: " لا ينبغى أبداً أن تظهر نفوسكم وعاداتكم المصورة فى مؤلفاتكم ، إلا فى صورها النبيلة " ولكن اتزان الكاتب أو الفنان الكلاسيكى لم يمنع كبرياءه من أن يظهر ، فهو يبغى أن يدوم إنتاجه الأدبى أو الفنى طويلا ، ويتغلب على الزمن ليصل إلى الأجيال القادمة "[٩] ولذا فإن إغراء كل ما هو عام يشبع طموحه ويجتذبه ، لأنه يمنحه المجد، وهكذا سعى الكلاسيكيون إلى الكمال ، للوصول إلى الشهرة .

٣ - الاهتمام بالحقيقة :

لعل من أهم خصائص الكلاسيكية السعى وراء الحقيقة ، خصوصا حقيقة النفس البشرية ، وقد ساعدتهم تجاربهم الشخصية على ذلك، فمثلاً "موليير" الذى لم يكن موفقاً فى حياته الزوجية عرض لحالات الأزواج المخدوعين ، كما أن راسين الذى كانت له عشيقات كثيرات ، قد استطاع أن يتحدث

عن حالات الحب بتعمق كبير .

٤ - الخضوع للمقايس الموضوعية " ووحدة الأثر العام "

كانت الكلاسيكية فى حاجة إلى نظام ، بعد إفراط العصور السابقة فى الفوضى ، ولكن الذى لاشك فيه أن الكاتب أو الفنان العبقرى يستطيع التغلب على القيود ، ولا تقف النظم الموضوعة حائلاً دون وصوله إلى الكمال"[١٠] كما أوضح ذلك الشاعر الإنجليزى "بوب "Pope والشاعر الالمانى الشهير"جوتة" .

وأهم هذه المقاييس تتعلق بالتمييز بين مختلف الأنواع الأدبية والفنية [١١] ، فلا يجوز مثلا الجمع بين التراجيدى والكوميدى فى مسرحية واحدة ، ويجب مراعاة اللياقة فى الكتابة وعلى المسرح ، كالامتناع مثلا عن إظهار حوادث القتل والانتحار على خشبة المسرح ، وقد خضعت المسرحيات لقانون الوحدات الثلاث[١٢] وهى وحدات الزمان، والمكان، والحدث، كما خضعت الفنون لنسب ومقاييس متناسقة .

٥ - الأخلاق والجمال :

رغم أن الكلاسيكيين كانوا يرغبون دائماً فى تربية الجيل ، ويحرصون على رسم المسلك الخُلقى الصحيح [١٣] ، وكانوا

يذكرون هذا فى مقدمات مؤلفاتهم ، إلا أن هذه الناحية لم تكن تتجلى بوضوح فى مؤلفاتهم، وإنما الذى وضح هو الحرص - قبل كل شىء - على الناحية الفنية ، وعلى عمق الحقيقة ، وعلى روعة الجمال(١٤)

ومن هنا نرى اهتمامهم باللفظ والمعنى ، فهم يحاولون أن يحققوا توافقاً بينهما ، فيجدون الجمال فى البحث عن الحقيقة ، وعرضها ببساطة واضحة (١٥) وإن كان الموضوع الواضح لا يتعارض مع العمق كذلك فى لفظ منسق موجز معبر .

كثيرون يضعون كلمة تقليد الكُتاب والفنانين الكلاسيكيين للقدماء ، فى المرتبة الأولى ، ولكن الواقع أن إعجاب الكلاسيكيين بما أنتجه القدماء لا يعنى أنهم قلدوه تقليداً فنيا فى شخصياتهم ، والأدلة على ذلك كثيرة من الأدبين العربى والفرنسى ، سنعرض لها فى حينها، والحقيقة أن أهم الدوافع التى دعت الكلاسيكيين إلى الاشادة بالقدماء هو أن يضفوا على إنتاجهم عظمة واستمرارية ، بانتمائهم إلى كُتاب وفنانين خالدين ، بل إنهم فى كثير من الأحيان كانوا يفخرون بأنهم يُجَارون هؤلاء الأدباء والفنانين القدماء ، ويحاولون الوصول إلى درجتهم ويبغون التفوق عليهم لو استطاعوا إلى ذلك سبيلا .

السياق الثقافى الذى أحيا الكلاسيكية: -

ومن المُسلَّم به وجود الرغبة فى تقليد الأشخاص وأعمالهم عند جميع الشعوب ، بما فيها الشعوب البدائية ، ومن هنا نشأت جميع أنواع المشاهد المسرحية ، ولقد وُجدت مسرحيات قبل العصر الكلاسيكى ، ففى العصور القديمة وجدت التراجيديا اليونانية التى يسيطر عليها القدر .

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبى ، نشأ فى أوروبا بعد حركة البعث العلمى التى بدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى ، ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة كان فى بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة.

والكلاسيكية فى معناها اللغوى مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس Classis التى كانت تفيد أصلاً " وحدة فى الأصول " ثم أصبحت تفيد "وحدة دراسية " ، أى " فصلا مدرسيا " والأدب الكلاسيكى يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التى أفلتت من طوفان الزمن وحرصت الانسانية على إنقاذها من الفناء ، لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية ، تضمن لها الخلود، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين فى فصول الدراسة .

وعندما ظهرت حركة البعث العلمي ، وأخذ الأوربيون يعودون إلى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة ، بنشر الأصول المخطوطة ودراستها وترجمتها ، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة، ويحاولون استنباط الأصول والمبادئ التى ضمنت لها الجودة والخلود ، إما بطريق مباشر وهو طريق التحليل والتذوق ، وإما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء ، وبخاصة أرسطو اليوناني و "هوراس" الرومانى اللذان استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة ، ثم صاغوها فى مبادئ نظرية على نحو ما فعل "أرسطو" فى كتابيه "الخطابة" و "الشعر" ، و"هوراس" فى قصيدته الطويلة المسماة " فن الشعرأو خطاب إلى آل بيزون" وهى القصيدة التى حاكاها الشاعر والناقد الفرنسى الكلاسيكى الكبير "بوالو" فى بطولته التى سماها أيضا " فن الشعر" .

والواقع أن الأصول النظرية التى وضعها أرسطو هى التى تعتبر دستورالكلاسيكية وعندما تذكر الكلاسيكية فى مهدها – وهو فرنسا – لا ينصرف الذهن إلا إلى راسين وكورنى وموليير، وثلاثتهم من شعراء المسرح الكبار .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة ، فقد كان من الطبيعى أن يكون

اعتمادها الأول على العقل الواعي المتزن ، الذى يكبح الغرائز والعواطف ، ويسيطر عليها بإدراك خفاياها وعملها الذكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية فيما بعد تُطلق العنان للعاطفة ، بل تزيدها تأججا حتى لنراها تجتر الآلام وتتغنى بها ، وترى فيها عظمة الإنسان وموضع نبله، ولكن الحقيقة المؤكدة هى أن العقل الذى تَصدُر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب، وإنما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن ، يشبه المزاج الأثيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ، ويحس بعقله ، ويدرك بخياله ، وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب ، رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها ، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها إلى التماس الأفكار الواضحة المتميزة ، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير ، ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى، وهى أنه موجود بحكم " أنه يشك أى يفكر ".

١ – وحدة الزمان :

إن أحداث المسرحية يجب أن يتيسر إتمامها فى فترة وجيزة من الزمن لا تتجاوز أربعا وعشرين ساعة ، وهذا هو المقصود بوحدة الزمان كما حددها الكلاسيكيون إننا نعلم أن التراجيديا هى أزمة وأن النتيجة الطبيعية لذلك هى التجاوز عن الأحداث الخارجية التى لايمكن أن تحدث فى مثل هذه المدة الضيقة وليتيسر تفهمه لهذه الحقيقة ليس علينا إلا أن نشير إلى المسرحية التى اقتبسها "كورنى"[١٦]

إن المسرحية الإسبانية مقسمة إلى ثلاثة أيام ، وتحتوى على تسعة وثلاثين مشهداً، وعلى أحداث متنوعة،وترسم لوحة تاريخية لفترة طويلة ، ولكن "كورنى" اختصر هذا الموضوع المتشعب إلى نقطة واحدة محدده ، فقد تم الاتفاق على أن يتزوج "رودريج" " شيمين" ولكن مشكلة عائلية فصلتهما، هى الصراع بين ذلك الحب وبين واجبات البنوة ، حين قام نزاع بين والدى الخطيبين ، وقد بدأ كورنى مسرحيته بالحدث الذى يسبب الأزمة وحذف كل حدث لايفيد فى تطور الأحداث.

٢ – وحدة المكان :

هذا الحدث السريع يتم فى نفس المكان وهذا هو ما نطلق

عليه وحدة المكان ، وهذه الوحدة ليست نتيجة مباشرة لوحدة الزمان، فإن حدثا قصيراً يمكن أن يتم فى مكانين أو ثلاثة متقاربة ومن اليسير تغيير الديكوربين فصل وآخر، ونتيجة وحدة المكان هى منع تمثيل حوادث تتم خارج المكان الأصلى على المسرح، والاكتفاء بسردها فى مكان واحد هو مدينة أشبيلية .

٣ - وحدة الحدث :

يمكن تعريف حدث المسرحية بأنه الخطوات التى تقوم بها الشخصيات عندما تصطدم بعقبات تكون عقدة المسرحية ولا تحل هذه العقدة إلا فى نهاية المسرحية .

وبعض نقاد القرن السابع عشر أوضحوا بجلاء هذه العلاقة الوثيقة بين العقدة والحدث .

وتحمل "وحدة الحدث" فى طياتها عدة معان ، ونجد أن هذه الوحدة مرتبطة منذ الثلث الأول للقرن السابع عشر بوحدتى الزمان والمكان، وهذا الجمع بين الوحدات الثلاث لايساعد إلا على غموض المسائل لأنه صناعى .

ويمكن القول بأن الحدث هو حدث داخلى،لا ينمو بواسطة التغيرات المفاجئة فى سير المسرحية ، أو الوقائع الخارجية ، لأنه لا يمكن لهذه الأمور أن تتعاقب بطريقة يحتمل تصديقها

وفى مدة قصيرة ، وقد ذكر راسين فى مقدمة المسرحية الأولى لمسرحية "بريتانيكوس" "أن الحدث إذ يتقدم خطوة خطوة نحو نهايته لا تعززه إلا مصالح وشعور أهواء الشخصيات " .

٤ – وحدة الخطر :

يعتبر " كورنى" وحدة الحدث مماثلة لوحدة الخطر ، والواقع أن وحدة الخطر وسيلة من الوسائل لتوحيد الحدث ، ويذكر "كورنى" فى خطابه الثالث سنة ١٦٦٠ " أن وحدة الحدث فى الكوميديا عبارة عن وحدة العقبات فى سبيل مشاريع الأبطال المهمين ، وفى التراجيديا عبارة عن وحدة الخطر سواء سقط البطل أو نجا " ولكن هل يقتصر كورنى على "خطر" واحد ؟ كلا إنه يضيف أنه يمكن " قبول عدة أخطار فى المسرحية الواحدة وعدة عقبات فى الأخرى" فلفظة وحدة الخطر ليست دقيقة ، بل ينبغى أن نقول " ارتباط الأخطار"[١٧].

- مراعاة اللياقة فى الكتابة وعلى المسرح

فلا ينبغى تمثيل كل شىء على خشبة المسرح ، ولا يجوز إظهار حوادث القتل والانتحار والأحداث العنيفة ، بل يجب الامتناع عنها والاكتفاء بالتنويه والسرد [١٨] .

٦- الميل إلى الدقة فى تصوير الشخصيات والمتانة فى التركيب الدرامى

لم يكن أبطال المسرحيات الكلاسيكية من نسج الخيال ، بل كانت الخبرة النفسية أساساً للإنتاج الكلاسيكي ، وكانت تلك الخبرة تقوم على الملاحظة الدقيقة ، وليس من العسير أن نلاحظ أن " النساء العالمات"حقيقيات ، وأنه توجد أكثر من متعالمة أو متحذلقة شبيهة ب" فيلا مانت " ، تهمل شئون منزلها لدراسة بعض الكتب العلمية، أو شبيهة ب" أرماند" تنسى واجبها كفتاة يجب أن تؤسس أسرة المستقبل ، وتُفنى نفسها فى دراسات لاتفهمها ، ومن اليسير أن نلاحظ أن العالم موبوء بشخصيات كـ " طرطوف" ، يخدع الناس الشرفاء بالتظاهر بالتقوى [١٩]

ويرجع الفضل إلى عبقرية موليير فى خلق الكوميديا الخاصة بدراسة الطباع .

ومن السهل تتبع هذه الخصائص الكلاسيكية فى مسرحية ڤيدرا " راسين " ، فقد استطاع توظيفها بمهارة المتمكن من أصولها ، فلم تتحول المسرحية إلى مجرد تطبيق حرفى لها ، وإنما برزت فى البناء المتماسك لها والفكر الفلسفي الناصع ، والنظرة العميقة للنفس البشرية، وغير ذلك من الملامح الدرامية والفكرية التى سنتناولها بالتحديد والتفسير فى الفصل التالى .

مسرحية ڤيدرا لـ « جان راسين »

يرى بعض النُقاد أن مسرحية "هيبوليت" ل "يوريبيدس" أجمل مسرحياته التى نظمها ، ومازالت حتى الآن تحتل مكانة عظيمة فى الميدان المسرحى من ناحية البناء ومن ناحية الروعة ، وإن لم تكن كذلك من ناحية عظمة الفكرة أو عمق الإحساس[٢٠]

وكما يرى بعض النقاد أنها من أعظم أعمال "يوريبيدس" إن لم تكن قمتها . [٢١]

كذلك كانت النظرة إلى مسرحية "ڤيدرا" ل "جان راسين" ، رغم قوله: " إننى لا أستبيح لنفسى القول بأن مسرحية " ڤيدرا" هى خير ما كتبت [٢٢] وإذا كان "راسين" لم يستبح لنفسه هذا القول ، فإن النقاد من بعده قد استباحوه لأنفسهم .

تحليل مسرحية " ڤيدرا" لراسين

فى المشهد الأول : تبدأ المسرحية ب"هيبوليت" ، وقد استقر رأيه على الرحيل من مدينة " ترويزون " ، بعد غيبة أبيه التى استمرت شهوراً ستة ، يقرر الخروج للبحث عن والده .

"**هيبوليت** : لقد قضى الأمر ، فأنا راحل يا عزيزى تيرامين

ومـغـادر هذا البلد الحـبـيب ترويزون إننـى وسط
الشكوك القـاتلة التى تعـصف بى بدأت أخـجل من
حياتى العاطلة .

تيرامين : وفى أى بقاع إذن ياسيدى تريد البحث عنه؟ لقد
طفت إرضـاء لخوفك المشـروع فى البحـرين اللذين
تفصلهـما كورنثيا وسـألت عن تيزيه شـعوب تلك
السواحل وحين رأيت نهر الاشيرون .

يغيب بين الموتى قصدت إليدا ومن بعده مضيت إلى البحـر
الذى شـهد سقوط إيكارا ، أى أمل جديد يحدوك وفى أى ربوع
سـعـيدة تظن أنك واجد أثـار خطاه؟ بل من يدرى إذا كـان أبوك
الملك يريد أن يعرف الناس سر غيبته ؟ وحين ترتجف قلوبنا معك
خـوفاً علـى حيـاته، ألا يكون هذا البطل قرير العين ، كـاتماً عنا
غراماً جديداً لا هم له إلا ارتقاب عشيقة حالمة "

وهنا سنجـد إشـارة من هيـبـوليت تدل علـى قـوة شـخـصـيـة
فيدرا، حـيث إن لـها تأثيـراً كـبيـراًعلى تـغـيير أبيه وخـروجه من
مرحلة ضلال الشباب .

"**هيبوليت** : على رسلك يا عزيزى تيـرامين ، واحترام تيزيه ما
كان لعائق مـعيب كـهذا أن يؤخـره بعـد مـا اهتدى

وتاب من ضلال الشباب ، لقد وضعت فيدرا حداً
لطيشه الذميم ، فهى لم تعد تخشى منذ عهد بعيد
أية منافسة ، ثم إنى إذ أبحث عنه إنما أقوم
بواجبى ، وأفر من هذه الديار التى أصبحتُ لا
أطيق رؤيتها .

تيرامين : عجباً ! منذ متى وأنت تخشى يا سيدى رؤية
الربوع الآمنة التى عشقتها فى طفولتك ، والتى
رأيتك تؤثر الإقامة فيها على صخب أثينا وأبهة
بلاطها ؟ أي خطر ، بل وأية كآبة تصدك عنها ؟ "

كما تتجلى وجهة نظره فيها عندما يذكر أن الزمن الجميل قد
ولى منذ أن جاءت هى :

"هيبوليت : لقد ولى ذلك الزمن السعيد ،وكل شئ تغيرت
معالمه ، منذ أن بعثت الآلهة إلى هذه الشوطئ
بابنة مينوس وياسيفاي .

تيرامين : أفهم ما تقول : إن سبب آلامك معروف لدى ، ههنا
فيدرا تعذبك وتؤذى ناظريك ، فهذه الحالة الخطرة
التى ما كانت تراك ، حتى أقامت الدليل على
نفوذها باستبعادك بيد أن بغضاءها التى انصبت

عليك فيما مضى قد تلاشت أو فترت ، فأى أخطار
يمكن أن تعرضك لها امرأة محتضرة تنشد
الموت؟"(٢٣)

إنه يهرب من وجه " أريسيا " سليلة أسرة شاء لها القدر أن تناصبه العداء على حد قوله ، فلقد تنازعته المشاعر المتناقضة ، وهو يرى في الهوى ضعفاً ، ويُكبر فى أبيه بطولاته التى قام بها من فتك بالوحوش المفترسة وصراع الأبطال الكبار ، ولكنه لا يُكبر فيه جانب عشقه للنساء ثم هو في حيرة من أمره ، هل ينزل عن كبريائه ويعطى قلبه" لأريسيا"، وقد وقف أبوه منها موقف العداء من قتل أخواتها واتخذ قراراً بعدم زواجها :

"**هيبوليت** : ليست بغضاؤها الجوفاء هى ما أخشى ،
فهيبوليت برحيله إنما يفر من عدوة أخرى . إننى
أفر ، وأعترف بذلك ، من تلك الفتاة أريسيا التى
هى من بقايا أسرة مشؤومة شمرت لحربنا ".

فهو يفر لأنه يحبها ويبرر لتيرامين سبب هروبه ويطلب تيرامين منه أن يستمع إليه ويفسرله سيكولوجيه الموقف من وجهة نظره .

تيرامين : أتستمع لى يا سيدى ؟

ماذا ! أأنت نفسك يا سيدى تجور عليها ؟

أيكون لهذه الفتاة الطيبة ، أخت البالانتيد القساة ضلع فى مكائد أخوتها الغادرين ؟

وهل ينبغى لك أن تكره محاسنها البريئة ؟

هيبوليت : لو كنت أكرهها لما فررت منها

ترامين : أيسمح لى سيدى ، أن أذكر لهربه تفسيراً ؟ أفى استطاعتك ألا تكون بعد اليوم ذلك الأمير المزهور،

والعدو اللدود لشرائع الحب ، ولنر طالما احتقرتها

بكبريائك أتراها ترضى فى النهاية بتبرئة تيزيه؟

وحينما وضعتك مع سائر الناس ، هل أكرهتك على حرق البخور فى مذابحها ؟ أبوسعك أن تحب ياسيدى ؟

وحين يكشف له "تيرامين" أمر نفسه وهواه ، يقول إنه راحل للبحث عن أبيه ، ولكنه سوف يسعى إلى لقاء" فيدرا" قبل رحيله.

وفى المشهد الثانى : تأتى" أونون" مرضعة " فيدرا" وأمينة سرها لتقول له إن " فيدرا" تدنو من منيتها ، متأثرة بداء خفى لا تعرف له أمراً ثم تتركه ، لتعود إلى "فيدرا" ترافقها وقد تاقت "نفس فيدرا " إلى رؤية ضوء النهار الخروج من مخدعها ، وبعد

أن طلبت تزينها بدا أنها تضيق بزينتها وتطلب لنفسها الموت :

أونون : ويلاه ! سيدى ، أى غم يعادل غمى ؟

إن الملكة توشك أن تحتضر

عبثاً عكفت الليل والنهار على رعايتها فهى تجود

بأنفاسها بين ذراعى من داء تخفيه عنى

قلق دائم يساورها ويغطى عليها ، لقد انتزعها

الهم من فراشها إنها تريد أن ترى النور ، ولكن

ألمها العميق يوجب على أن أبعد الناس ... ها

قد جاءت .

وفى المشهد الثالث تصف "فيدرا " حالتها لخادمتها : فيدرا :

لا ينبغى لنا أن نتقدم ، لنبق ، أيتها العزيزة أونون إننى لا أقوى على النهوض ، فقوتى تتخلى عنى ، وعيناى مبهورتان من هذا النهار الذى أرى، وركبتاى المرتجفتان لا تقويان على حملى وأسفاه !

ثم تحاول أونون حثها على الاعتراف بما تخفيه عنها .

"**أونون** : إن كان عليك أن تخجلى ، فاخجلى من سكوت يزيد

آلامك هولاً، أما وأنت غير مكترثة بعنايتنا ،

متجاهلة أقوالنا فهل تريدين أن تنتهى بلا رفق

أيامك ؟

أى جنون يعترض سبيلها المتدافق ؟

أى سحر بل أي سم انصب فى معينها؟

منذ أن أظلمت السماء ثلاث ليال لم يغمض لك فيها جفن

وعندما يذكر اسم الفتى ترتاع "ڤيدرا" ،فتفهم أونون أن "ڤيدرا" تخشى على أبنائها منه إن هى ماتت ، ولكن "ڤيدرا" توضح الأمر بعض الشئ :

ڤيدرا : لقد امتدت بى حياة الإثم أكثر مما ينبغى .

أونون : ماذا ؟ هل هناك ثمة أمر يحز فى ضميرك؟ ليت شعرى.

أى جرم هذا الذى أتيت فأشاع فى نفسك هذا القلق الملح .

هل أنغمست يداك فى دم برىء ؟

ڤيدرا : أحمد السماء! إن يدى بريئتان من كل ذنب ألا ليت قلبى برىء مثلهما! (٢٤)

تحاور "أونون" سيدتها وتلح عليها وتستعطفها ، بل تركع أمامها لتعرف سرها .

وتشير ڤيدرا إلى غضبها من ڤينوس، فهى التى تبرز فى

النفوس الرغبة والشهوة .

فيدرا: يالحقد فينوس ! يالغضبها المشئوم !

في أي متاهة قذف الحب يأمي!

أونون : لننس ذلك يا مولاتي وليُطو خبره عن الأجيال الآتية

(صمت) أبدي

فيدرا : آريان ، أختاه ، أي حب آذاك فقضيت نحبك حيث

هجرت على الساحل

أونون : ماذا تصنعين يامولاتي ؟ أي عذاب مميت يؤلمك اليوم

على أسرتك؟

فيدرا : سأموت، مادامت فينوس تريد ذلك، وأكون آخر هذه

الأسرة المنكودة الحظ وأكثرها بؤساً .

أونون : أتحبين ؟

فيدرا : عندي من الحب سعيره وجنونه .

أونون : لمن .

وتأتي لحظة الاعتراف ، حيث تعترف فيدرا بذنبها أو بحبها ،
وأن الحب هو الذي صنع فيها كل هذا المرض :

فيدرا : ستسمعين مايجفلك ويهولك .

أحب.. إن بدني ليقشعر لدى ذكرهذا الاسم

المشؤوم ، إنى أحب...

أونون : من ؟

فيدرا : أنت تعرفين ابن الأمازونية ، ذلك الأمير الذى طالما اضطهدته ؟

أونون : هيبوليت ؟ أيتها الإلهة العظيمة !

فيدرا : أنت التى سميته . فيدرا" هنا ترى نفسها قد ارتكبت جرماً ولكنها تُرجع هذا الذى فعلته إلى "قسوة القدر" .

فيدرا : إذا وقفت على جريمتى ، وعرفت قسوة القدرعلى ، فلن يحول ذلك بينى وبين الموت ، بل سأموت والذنب أعظم (٢٥)

أزمة الضمير هنا تعبير عن أزمة الضمير الأوروبى التى بدأت منذ نهاية القرن السابع عشر، عصر سيطرة العقل على الفكر الأوروبى بالرغم من أن" راسين" كان يخطو خطوات" يوريبديس" ، بل إن الكاتب اليونانى قد وقف أمام" فيدرا" ولم تتفوه مرة واحدة بما يشاء بأنها تحس به جريمة ، وإنما هو من فعل" فينوس" ، فى حين أن "فيدرا" راسين ترى فى شعورها نحو " هيبوليت" جريمة، مهما يكن من شيء فقد اتفق "راسين"

مع "يوربيديس" فى الحوار التالى ، وسوف نشير بعد ذلك إلى الاختلاف بينهما .

عند " يوربيدس" :

المربية : هل يداك يا بنيتى بريئة من الدماء؟

فيدرا : يدى طاهرة ولكن قلبى دنس ...

....

فيدرا : آه . خبرينى ما هذا الذى يسميه الناس الحب ؟

المربية : إنه أحلى المتعة وأقسى الآلام .

فيدرا : لقد علمتنى الخبرة أن أحس بأحد الشقين .

المربية : ماذا تقول طفلتى ؟ هل أنت إذن تحبين رجلاً من بين الرجال؟

فيدرا : من إبن الأمازونية .

المربية : " هيبوليت " .

فيدرا: لقد سميتِه أنتِ ولم أسمهِ

نفس الموقف عند " راسين" :

أونون : هل تحبين ؟

فيدرا : ستسمعين أبشع ما تسمعين ، أحب . أواه . إننى لأرتعد وأنتفض لذكر هذا الاسم المشئوم . أحب

...

أونون : مــن ؟

ڤيدرا : أتعرفين هـذا الفتـى ابن المحاربة ، هـذا الأمير الذى طالما سمته العذاب بنفسى ! .

أونون : هيبوليت ؟ ! يا للآلهة العظام !

ڤيدرا : أنت التى ذكرت اسمه !

امتـداد لنفس الموقف ، وقـد استـقر رأى "ڤيدرا " على الموت عند "يوريبيدس" :

ڤيدرا: اعتـزمت أن أحتـمل جنون الحب صابرة، وأن أتغلب عليه بالعفة الصـارمة ، ولما لم يجد هذا فى هزيمة الحب ، رأيت أنه أشرف لى أن أموت ، ولن يلومنى أحد فيما اعتزمت ، ذلك أنى رأيت هذا ، إذا كانت فعالى فاضلة فلا ينبغى أن تبقى مغمورة مطمورة، وإن كانت وضـيعة فلا يصح أن يشـهد الكثـيرون فضيحتى وعارى"(٢٦) .

وعند راسين :

ڤيدرا : أحـسـسـت أن مـا بى ليس ناراً تضطرم أقـوى على إخفائها ، وإنما هـى " فينوس " فى كامل سطوتها

تنشب أظافرها فى فريستها ، استشعرت الهول
حقاً من جريمتى فكرهت حياتى واستبشعت حبى
، وودت أن أنقذ بالموت شرفى ، وأقضى على
شهوة هوى أثيم "(٢٧)

حب " فيدرا " لـ " هيبوليت" عند " يوربيدس " هو أقسى الآلام ، وإن العفة الصارمة لديها قد عجزت عن قهره ، لذلك فهى ترى فى الموت شرفاً لها ٠

أما عند " راسين" فالحب هنا بشع ، وتتكرر الكلمة أكثر من مره " "herreur فيه هول ، وهو جريمة ، وهو أثيم ٠

الفرق هنا هو الفرق ما بين التفكير "القدرى" والتفكير" العقلى" إن صحت الكلمة ، انطلاقا من الإيمان بالقدر والآلهة ، والإيمان بالعقل إن معالجة راسين قد اهتمت بالصراع الداخلى للشخصية ،أى عذاب الضمير نتيجة لظهور المسرح فى هذه الفترة داخل الكنيسة ، أى أنه تأثر بالديانة المسيحية ، واهتمت أيضا بظهور روح الفروسية التى تنطلق من الصراع بين الواجب والعاطفة ، وهى سمة من سمات النيو – كلاسيك ٠

تبدأ مسرحية " راسين" ، و "هيبوليت" قد استقر رأيه على البحث عن أبيه الذى غادر " ترويزون" من شهور ستة ولم يعد ،

ثم رحيل الفتى هنا بحثاً عن أبيه ، أما عند "يوريبيدس" فقد كان رحيله من أجل هذا الذى سمعه من المربية عن عشق ڤيدرا له ، سأهجر هذا البيت فى غيبة تيزية" عن بلاده ٠٠٠٠ وإذا ما عاد عدت معه يستخدم راسين غيبة الأب أداة ، فتسوق "بانوب" وهى امرأة من حاشية ڤيدرا خبر موت " تيزيه" :

في بداية **المشهد الرابع** تقول بانوب :

بانوب : كنت أحب أن أكتم عنك خبراً سيئاً يامولاتى ، غير أنه على أن أظهرك عليه ، لقد سطا الموت على زوجك البطل الذى لا يقهر، ولم يعد أمر هذه الفجيعة يخفى على أحد سواك (٢٨)

أونون : بانوب : ماذا تقولين ؟

بانوب : إن الملكة المسترسلة فى أوهامها ، عبثاً تسأل الآلهة عودة تيزيه، وإن ابنه هيبوليت عرف بموته من سفن وصلت إلى الميناء .

ڤيدرا : ياللسماء ! " (٢٩) .

وفى هذا المشهد ننتقل إلى قضية أخرى على لسان بأونون فقد فجر خبر الوفاة أثراً على الشعب ، فمنهم من اختار ابن الأمازونية أميراً ، ومنهم من اختار ابنها، فى حين أنها كانت فى

حالة شعورية مختلفه تماماً عن هذه القضية .

بانوب : لقد انقسمت أثينا على نفسها باختيار سيدها ،
فـفريق منهم انحاز إلى ابنك الأمير يامولاتى ،
وفريق تجاهل قوانين الدولة فانحاز إلى ابن
الأجنبية .

بل إنه ليقال إن هناك مؤامرة على العرش ترمى إلى تنصيب أريسيا وإعادة ذرية بالانتين ، لقد اعتقدت أن من واجبى أن أنبهك إلى هذا الخطر " .

إن هيبوليت قد فرغ من إعداد الرحيل ، ويخشى إذا ظهر فى هذا الخطب المفاجئ أن يجر وراءه شعباً متقلباً بكامله .

أونون : كفى يابانوب . لقد سمعتك الملكة ، ولن تستهين
بخطر تحذيرك .

وفى المشهد الخامس: تقوم أونون بتوظيف الخبر لصالح العشق الخفى من جانب فيدرا لـ" هيبوليت "

أونون : مات الملك يا سيدتى ، وعليك أن تحلى محله، وترك
لك بموته ابناً أمانة فى عنقك ، عيشى ، فلن يؤرق
ضميرك بعد اليوم شئ ، وأصبح ما تستشعرين
من عاطفة لاعجة أمراً طبيعياً ،فقد فصم موت"

تيزية" هذا الرباط الذى كان مصدر الإحساس بالبشاعة و الإثم فى حبك ، و لم يعد هيبوليت ليثير ارتياعك " (٣٠)

وبأسلوب عقلانى صورت" أونون " ل "فيدرا " الموقف فى ثلاث نقاط حتى تدفع عنها فكرة الموت :

(١) : مات الملك ولها ابن أحق بالعرش ، إن تركته " عاش حياه العبيد"

(٢) : بموت الملك "فصم هذا الرباط الذى كان مصدر الإحساس بالبشاعة والإثم " فى حب فيدرا لـ هيبوليت .

(٣) : لابد من توحيد جهود " فيدرا " و" هيبوليت " من أجل العرش أمام عدو مشترك " أريسيا ".

واقتنعت " فيدرا" بنصح " أونون " .

فيدرا : حسنا إنى عاملة بنصائحك . لأعش ، إن استطعتم أن تعيدونى إلى الحياة، وإن استطاع حب الولد فى هذه اللحظة المفجعة".

وينتهى المشهد الخامس والأخير فى الفصل الأول بتنفيذفيدرا لنصيحة خادمتها .

يقع الفصل الثانى فى ستة مشاهد ، يشهد المشهد الأول والثانى والثالث والرابع لقاء " هيبوليت " بأريسيا ، التى اعتبرها " تيزيه" أسيرة وحرم عليها الزواج ، وهى بدورها رغم كراهيتها لتيزيه تحب ابنه " هيبوليت"

ويبدأ المشهد الأول : بحوار بين أريسيا وأيسمان، نكتشف منه قلق أريسيا من مقابلة هيبوليت هل يقابلها كما تركها وودعها ؟ أم يكون اللقاء بشكل مختلف؟ أو يتوجها؟ وسوف نعلم من هذا المشهد أن هناك صراعاً أبدياً بين عائلة هيبوليت وعائلة أريسيا يتضح من حوارهما

"**أريسيا** : لكم يصغى قلبى بنهم ، أيتها العزيزة أيسمان ،
إلى حديث قد يكون واهى الأساس !هل يبدو لك
معقولا ، أنت التى تعرفيننى ، أن تدرك الحب
وآلامه المبرحة ، تلك الألعوبة الحزينة للقدر الغاشم،
ذلك القلب الذى طالما غذى بالحسرة والدموع ؟ أنا
بقية دم ملك كان ابن الأرض البارلقد نجوت وحدى
من أهوال الحرب ، فقدت ستة أخوه فى زهرة
العمر ... يالمآل بيت ماجد عريق !! لقد حصدهم
السيف عن بكرة أبيهم ، وشربت الأرض كارهة

دماء ذرية أريختية ، أنت تعلمين أى قانون صارم ، منذ مصرعهم حظر على اليونان جميعا أن يرثوا لى، ذلك لأنهم يخشون أن تحيي الأخت بحميتها المندفعة رفات أخواتها ذات يوم ، ولكنك تعلمين جيداً كذلك بأية عين مزدرية كنت أنظر إلى مايشغل بال الظافر الحذر ، وتعلمين أنى ، وأنا التى تقاوم الحب فى كل آن كثيراً ماكنت أشكر تينيه الظالم الذى كانت قسوته عضدا لى فى مقاومتى .

أما عيناى ،فلم تكونا حينئذ قد رأتا ابنه، وليس ذلك لأنى فتنت عن تميع - ولمجرد النظر إليه ، فأحب فيه جماله وظرفه الممدوح ، هاتين الخصلتين اللتين كرمته بهما الطبيعة واللتين هو نفسه يحقرسهما ويبدو جاهلاً لهما ، إنما أحببت فيه محاسن أبيه منزهة عن مساوئه .

إنى أعترف بحبى لهذا الأبى الكريم الذى لم ينحن أبدا لنير الحب عبثا ، تعتز فيدرا بتنهدات تيزيه ، فأنا أكثر اعتزازاً منها، وأنفر من ذلك المجد

الميـسـور بانتـزاع احـتـرام قـدم لألف امـرأة ،
وبالدخول إلى قلب مفتوح من كل جانب ، أما أن
ألين قلبا ممتنعاً أبياً ، وأن أقيد بالأغلال أسيراً لم
يألف القيد ، وأجلب الهم لقلب بليد الشعوروأمتنع
عن غـير جـدوى على نير يعجـبه ، فـذاك هو الذى
أريده وذاك هو الذى يغرينى ، إن هرقل لأكثر ليونة
من هـيبـوليت ، وهو حـين يسلس من قـيـاده يتـيح
للعينين اللتـين تخضعانه حظاً من المجد أقل ، ولكن
ياعزيزتى أيسمـان ما كان أكبر غفلتـى وأسفـاه !
لن أقـابل الا بكثير من الإباء . لا يـبعـد ان ترينى
مراهقه فى عذابى منتحبة شاكية فى هذا الغرور
اياه الذى أعجب به أيمكن لهيبوليت أن يحب ؟بأى
سعادة بالغة أستطيع أن أستميل ..؟

ايسمان : ستسمعينه بنفسه :
لقد جاءك .

وفى المشهد الثانى : بين هيبوليت وأريسيا وأيسمـان ، حيث
يوضح هيـبوليت موقـفه لأنه يرى أن لـها حـقاً وعليه أن يعـيده
إليها :

هيبوليت : أما وقد أزف رحيلى ياسيدتى .

فإنى أعتقد أنه لزام على أن أعلمك بما ينتظرك ،

لقد مات أبى ، كان ارتيابى المشروع يحدس

بأسباب غيبته الطويلة .

إن الموت وحده ، إذ يوقف أعماله الباهرة ،

يستطيع أن يحجبه عن العالم زمناً طويلاً ، لقد

أسلمت الآلهة أخيراً للموت صديق السيد ورفيقه

وخليفته .

أعتقد أن كرهك لا ينال من فضائله ، وأنك لا

تضيقين من شمائله التى استحقها ، ثمة أمل

يخفف من حزنى القائل :

وهو أنى أستطيع أن أخلصك من وصيته القاسية ،

لقد ألغيت أوامر كنت أشك فى قسوتها، تستطيعين

الآن أن تتصرفى بقلبك وذاتك ترويزون هذه ، وهى

اليوم نصيبى

وإرثى من جدى بيتى والتى اعترفت بى ملكاً بدون

تردد أتركك حرة كذلك ، بل أكثر حرية منى ...

وتتضح أقاويل المجتمع من خلال حوار هيبوليت :

هيبوليت : أجدادك من ذلك الفتى الذى ولدته الأرض ، ثم
قدر لهم أن يؤولوا إلى المتبنى إيجيه بذلك اعترفت
أثينا راضية مسرورة بملكها أبى ، الذى دافع
عنها وعاهدها بأقصى ما يعاهد به ملك رعيته ،
وألقيت فى زوايا النسيان إخوتك التعساء ، إن
أثينا لتناديك الآن من وراء أسوارها، لقد عانت بما
فيه الكفاية الخصومة الطويلة، كفى ما شربت
الحقول من دمائكم التى أنبتتها وكفاها ما
تضمخت بها .

وفى المشهد الثالث : يظهر هيبوليت وتيرامين ثم أيسمان وأريسيا، ويدور بينهما حوار حول رغبة فيدرا فى أن تتحدث إلى هيبوليت قبل الرحيل ، مما يوضح أن التحفظ الكلاسيكى لا يكبت العواطف الرومانسية الجياشة :

أريسيا : لا يسعك ، ياسيدى أن ترفض الإصغاء اليها ،
حتى وإن كنت مقتنعاً بكرهها لك ، فإن من حقها
عليك أن تعير دموعها قسطا من رحمتك .

هيبوليت : فى أثناء ذلك ستخرجين . أناراحل ، وإننى لا
أخشى أن أكون قد أسأت إلى الجمال الذى أعبد!

وإننى لا أجهلَ إذ كان هذا القلب الذى أأتمنك عليه . . .

أريسيا : اذهب أيها الأمير ،الحق غاياتك الكريمة .

واجعل أثينا خاضعة لسلطاتى .

إننى أقبل كل الهبات التى ترغب فى منحها لى .

بيد أن هذه المملكة على اتساعها وعظمتها ليست

فى نظرى أثمن هباتك .

وفى المشهد الرابع : تتواصل العلاقات والحوارات بين مختلف الشخصيات لإبراز نسيج المسرحية إذ يبدو هيبوليت مع تيرامين حيث يريد من تيرامين أن يدخل فى الوقت المناسب لإنقاذه من حوار سخيف مع الملكة .

أما المشهدالخامس : فهو أول مشهد حوارى بين فيدرا وهيبوليت منذ بداية المسرحية :

فيدرا : يقولون أن رحيلاً عاجلاً ينأى بك عنا ياسيدى، جئت

أضم دموعى إلى ألامك، ثم جئت أشرح لك

مخاوفى على طفلى.

لم يبق لابنى أب ، ولن يكون بعيداً ذلك اليوم الذى

سيجعله يشهد كذلك موتى ، منذ الآن بات يتهدد

طفولته ألف عدو

وأنت وحدك تستطيع الدفاع عنه

لكن روحى مضطربة بوخز ضمير خفى .

أخشى أن تكون قد أوصدت أذنيك عن صيحاته .

وأشد ما يخيفنى أن تصب عليه غضبك ، العادل

فيطارد فيه آماله بغيضة (٣١)

ونلاحظ أن الحوار هنا يبلور مفهوم الأمومة ، فى خوفها على أبنائها أو حتى أبناء زوجها :

هيبوليت : إن أُما غيورة على حقوق أبنائها قلما تتساهل مع

أحد أبناء زوجها .

أعرف ذلك يا سيدتى فالشكوك المزعجة هى أظهر

ثمار الزواج الثانى ،

كل امرأة أخرى مكانك ستساورها المخاوف نفسها

، ولعلى كنت أعانى منها بصورةً أكبر .

فيدرا : آه ! يا سيدى ، لقد أرادت السماء ، وأنا أشهدها

على ذلك

ولكن نستنتج من هذا الحوار أن هيبوليت مازال

على يقين أن والده حى رغم أن هناك تأكيداً

بوفاته.

هيبوليت : لم يحن لك بعد يا سيدتى أن تخافى ، ربما لايزال
زوجك حياً وقد تستجيب السماء لدموعنا وتمن
عليه بالرجوع .

وهو حوار دار بينما كانت ڤيدرا متأكدة من وفاة
زوجها ، لأن هذه رغبه داخليه لها حتى وإن كان
حياً .

ڤيدرا : ليس لمخلوق أن يرى شاطئ الموت مرتين يا سيدى ،
وبما أن تيزيه رأى الشواطئ المظلمة فعبثا تأمل
من الإله أن يعيده إليك .

وما كان لذلك النهر البخيل أشيرون أن يُفلت فريسته قط[٣٢]

فهنا نجد هيبوليت يستخلص من حوارها مغزى أنها تحبه ، ولكنه يحاول أن يتجاهل هذا الحب بل ويسخر منها ويستهزئ بمشاعرها كأم تجاه أبنائها ، مما يدل على أن تضارب العواطف وتناقضاتها ليست مقتصرة على الرومانسية فحسب ، بل إنها تشكل مضموناً مستحباً عند الكلاسيكين أيضاً :

هيبوليت : أيتها الآلهه ! ماذا أسمع ؟ أنسيت ياسيدتى
أن تيزيه هو أبى وزوجك ؟

ڤيدرا : وبم تحكم أنى نسيته أيها الأمير ؟

أتراني لا أحسب لشرفي حساباً ؟

هيبوليت : معذرة ياسيدتي أعترف بكل خجل

أني اتهمت ظلماً حديثك البرىء ·

إن خجلي يجعلني أعجز عن مداومة النظر إليك

وقد كنت ··

فيدرا : آه ، أيها القاسي ، بل فهمتني كل الفهم

لقد حدثتك بما يكفي لإخراجك من عميتك ·

حسنا ! افهم إذن فيدرا وجنون حبها ·

إني أحب · لايدر في خلدك أني حين أحبك أكون

طاهرة في نظري ، وأني أجيز عملي وأني أتسامح

فأقوى ·

لقد جف عودي وها قد زويت على لهب الحب

ودمعه(٣٣)

يكفي لعينيك أن تتيقنا من ألمي الدفين ، لوأنهما

استطاعا أن يُلقيا إلي بنظرة عابرة ، ماذا أقول ؟

إن هذا الاعتراف الذي جئت أبوح به إليك هذا

الاعتراف المهين ، أتظنه عن إرادة ووعي ؟

وتحاول "ڤيدرا" التعبير عن مشاعرها تجاه ابنها ، فتقول إن الخوف ساورها على ولدها ، ولم تجرؤ على التهاون فى حقوقها، فجاءت راجية ألا تحقد عليه، ياالوهن العزيمة لقلب هو فى شغل شاغل بمن يحب " لم أحدثك ، واأسفاه ، إلا عن نفسك . انتقام لنفسك ، جازنى على حبى البغيض أيها النجل الجدير ببطل نُجله ، انقذ العالم من وحش بغيظك ،أرملة تيزيه تجرؤ على حب هيبوليت!! صدقنى لا ينبغى لهذه المتوحشة البغيضة أن تفلت من يدك .

يعد هذا المشهد من أهم المشاهد ، لأنه مشهد المواجهة ، وقمة الصراع فهنا لم يَعُد يستخدم الخادمة للتعبير عن ڤيدرا، بل تستمع يدرا

بكل وضوح وصراحة إلى نصيحة خادمتها ، وتقدم هى على الأمر بنفسها .

ڤيدرا : هذا قلبى ، فلتسدد إليه ضرباتك .

إنه ليتحرق شوقا إلى عقوبة يكفر بها عن سيئته ،
وإنى لأحس به يتقدم ساعدك .
اضرب . واذا كنت تظنه غير خليق بضربتك ، إذا
كانت بغضاؤك تضن على بعقاب لطيف ، أو إذا

كنت تخشى أن تلوث يدك بدم جد خسيس ، ألا
فلتعرنى سيفك بدلاً من ذراعك . أعطنيه (٣٤)

هيبوليت : يا للآلهة ! ماذا أسمع؟ سيدتى هل نسيت أن
تيزيه أبى وأنه زوجك ؟ (٣٥)

يتفق " راسين" مع "يوريبيدس" فى أن الفتى قد أخذ على نفسه العهد بألا يكاشف أحداً بهذا العار الذى صدر عن موقف " ڤيدرا "

هيبوليت : فلولا أنك فاجئتنى وأنا مرتبط بعهد مقدس ، لما
امتنعت عن الإفضاء بهذا الأمر إلى أبى ، ولكننى
سأهجر هذا البيت فى غيبة " تيزيه " عن بلادة ،
وسأضم شفتى ، فإذا ما عاد عدت معه(٣٦)

هيبوليت : إننى لا أستطيع أن أتأمل نفسى دون أن أقشعر
من هول ما رأيت من ڤيدرا ... ولكن لا يا للآلهة
العظام فليبق هذا السر المروع دفينا فى أعماق
النسيان

أما فى المشهد السادس : فنجد هيبوليت قد أعد العدة للرحيل وقد جاءته بعض الأنباء التى تشير إلى أن تيزيه مازال حيا ويتعجب هيبوليت من موقف ڤيدرا ، ويكون قرار الفرار من

المكان الذى تحيا فيه فيدرا هو القرار الصائب بالنسبة لسلوكه ومبادئه، ووجهة نظره فى أن النساء هن مصدر متاعبه فى الحياة :

تيرامين : إن شئت الرحيل فقد أُعد الشراع .

بيد أن أثينا قد حددت يا مولاى موقفها ، لقد أخذ رؤساؤها أصوات الشعب جميعاً أخوك هو الظافر ، وكانت كلمة فيدرا هى العليا

هيبوليت : فيدرا ؟

تيرامين : لقد أوفدت أثينا إليها رسولاً ليعبر لها عن إرادتها، ويضع بين يدها مقاليد الحكم ، إن ابنها أصبح ملكاً يا سيدى .

هيبوليت : أيتها الآلهة التى تعرفينها ، أعلى فضيلتها إذن تكافئينها ؟

تيرامين : ومع ذلك ، فثمة لغط بأن الملك لا يزال حيا، إنهم يزعمون بأن تيزيه قد ظهر فى ايبر .

غير أنى وقد بحثت عنه هناك ، أعرف جيداً يا سيدى . . .

هيبوليت : لا عليك ، لنصغ إلى كل قول ، ولا نهمل شيئاً .

لنتحر هذا اللغط ولنلاحق مصدره .

إذا لم يتستوجب أن أعدل عن رحيلى ، فلنرحل .

ومهما كلف الأمر من ثمن فلندع الصولجان فى يد

جديرة بحمله(٣٧)

ويدور المشهد الأول من الفصل الثالث: بين ڤيدرا وأونون ، حيث إنها تنعى حظها ، بعد أن رفض هيبوليت حبها ، ومن هنا يشتد الصراع النفسى داخل ڤيدرا ، بعد أن أصبح أمرها مكشوفاً لـ " هيبوليت" الذى قابل مكاشفاتها بفتور وازدراء شديدين ، لقد وصل هذا الصراع إلى ذروته .

ڤيدرا : لقد أطلقت لصراحتى العنان ، وجاشت بى عواطف

عارمة دون أن أبالى وأفضيت بما لا ينبغى أن

يسمعه أحد مدى الدهر

ڤيدرا : سبق السيف العذل ، وبات عارفاً بمكنون حبى

لقد تجاوزت حدود العفة الصارمة ، وكشفت عن

حزنى لعينى أثرى فتسلل الأمل على الرغم منى

إلى قلبى (٣٨)

أنت نفسك أهبت بقوتى الخائرة أن تعود ،

وأمسكت على أنفاسى وهى تتيه على شفتى ،

وعرفت بماكر نصحك كيف تعيدينى إلى الحياة ،
لقد أوهمتنى أن فى إمكانى أن أحبه .

أونون : أواه ! سواء أكنت مسئولة عن شقائك أم بريئة فأى
شىء كنت قادرة عليه ولم أقم به لإنقاذك ؟
ولكن إذا قدر لك أن تغضبى يوماً للإساءة ، فهل
تستطيعين أن تنسى إهانة فتى متكبرمختال ؟
بأى عينين صارمتين استطاع هذا القاسى العنيد أن يغادرك
ساجية على رجليه أو تكادين ؟
ما كان أبغضه فى كبريائه العاتى !
لماذ لم يكن لڤيدرا عندئذ عيناى ؟

ڤيدرا : باستطاعته يا أونون أن يتخلى عن هذا الكبرياء الذى
يمضك .
كم زاد حياؤه على خزي . . .
لم حدث بى عن طريق الموت . . .

إن محاور الصراع النفسى ثلاثة : المكاشفة التى لم تكن فى حسبانها ، والموت كان دون هذه المكاشفة ، وعدم الاستجابة لهذه المكاشفة لأن "ڤيدرا" عند " هيبوليت" هى فى منزلة الأم :
"هل نسيت أن تيزيه أبى وأنه زوجك؟ "

ثم تعود الرغبة فى الموت ، بعد أن أضيف إلى الحب المحرم المكتوم الذى ما كان يجب أن تبوح به مما أضاف إلى خزيها خزياً .

تستمرئ "ڤيدرا " الأخذ بنصح " أونون" ، أما وقد أخفقت فى محاولتها التى نصحتها بها " أونون" مع "هيبوليت " ، فهى تهفو إلى أن تتنازل له عن الحكم والسلطان ، وحسبها أن تتوجه بيديها وتأمر "أونون" بأن تزين للفتى هذا الأمر .

" فأنا أخضع الابن وأمه لسلطانه ، وعليك آخر الأمر أن تسلكى معه كل السبل كى يلين "

وتذهب "أونون " إلى "هيبوليت " ، و لكن الموقف يتبدل فالملك الذى حسبوة ميتا قد عاد إلى المدينة .

وفى المشهد الثانى : تبدو " ڤيدرا" فى مونولوج داخلى حين تفاجئها " أونون" بالخبر وتناجى " فينوس" متهمة إياها بالقسوة، وبأنها المسئولة عن عارها، وبعد أن هبطت "ڤيدرا" بموقفها درجتين ، الأولى فى المصارحة ، والثانية فى التفكير فى النزول عن السلطان للفتى تعود إلى موقفها الاول .

ڤيدرا : أنت التى ترين ما ترديت فيه من عار ، ألا أخبرينى ،
أيتها الحقود فينوس ،

ألا يكفى ما عانيت منه ؟

لم يعد بامكانك أن تغالى في قساوتك ، لقد اكتمل

نصرك ، وما سددت من سهم إلا وكان صائباً .

كنت ملاقية الموت هذا الصباح وأنا جديرة ببكاء

الناس على ، وها أنذا أموت سليبة الشرف

بيد أن " أونون" تنجح فى إقناعها بأن تورط "

هيبوليت "فى تهمة قبل أن يتهمها عند أبيه .

بعد أن ترددت "فيدرا " فى اتهامه :

فيدرا : هل أضطهد بريئاً وأهدر سمعته ؟

أونون : فى سبيل إنقاذ شرفك الملوث ، لابد أن تضحى بكل

شئ حتى الفضيلة .

فيدرا : افعلى ما تشائين . إنى مسلمة إليك قيادى

وفى المشهد الثالث : تكتشف فيدرا أن زوجها مازال على قيد

الحياة

أونون : عليك يا سيدتى أن تزهدى بفكرة حب باطل ، اذكرى

فضيلتك الماضية ، إن الملك الذى ظن أنه ميت

سيظهر أمامك .

لقد وصل تيزيه ، إنه لفى هذه الديار .

أما الشعب فبادر إلى رؤيته وتهافت .

كنت خارجة أبحث- وفق أمرك - عن هيبوليت وإذا

بآلاف الأصوات المنطلقة إلى السماء . . .

فيدرا : زوجى حى ، يكفى هذا يا أونون ! لقد اعترفت بحب

أثيم يمس كرامته ، انه يعيش : لا أريد أن أعلم

أكثر من ذلك.

وينتهى المشهد هنا وهى فى حالة ترقب من رد فعل هيبوليت، كنوع من التشويق الدرامى الذى يتصاعد بانفعالات المتلقى وهو يترقب المشهد الرابع

ويبدأ المشهد الرابع : بتوجية كلمة من تيزيه لفيدرا ، ويعد هذا أول لقاء بين تيزيه وفيدرا منذ بداية المسرحية ، حيث كل المشاهد والفصول السابقة هى مجرد إشارة لحياتهما سويا ، أو عن ماضيهما، فلا يوجد مشهد يمثل الحاضر أو اللحظة الآتية سوى هذا المشهد

تيزيه : إنى أرى أن أيامى تهادننى مقلعة عن معاندتى حين

تضع بين يديك يا سيدتى. . .

فيدرا : قف ياتيزيه

لا تدنس أبداً بهجة الأفراح اللطيفة.

إنى لم أعد جديرة برقيق مشاعرك ولهب أشواقك

لقد أساء إليك .

فالقدر الحسود

لم يَرعَ حرمة زوجك فى غيابك

لست أهلاً للحظوة لديك ، ولا أن أكون رهن يديك ،

وما على أن أفكر بعد الإ بالاحتجاب عن نظرك .

ويعد مشهداً ذا عواطف متوهجة مما يثبت أن المواقف فى المسرحيات الكلاسيكية يمكن أن تتدفق بالمشاعر والانفعالات دون كبت لها .

وفى المشهد الخامس : يندهش تيزيه من مقابلة ابنه هيبوليت ، ويجيبه هيبوليت: " إجابة كل التساؤلات لدى ڤيدرا ".

تيزيه : ما هذا الاستقبال الغريب يستقبل به أبوك يا بنى ؟

هيبوليت : إن ڤيدرا وحدها تستطيع أن تكشف عن هذا السر.

على أنه إذا كان لرغبتى الحارة أن تستجيب ، لها

فاسمح لى ياسيدى ألا أراها أبداً .

اسمح لهيبوليت المرتعد أن يتوارى للأبد عن هذه

الديار التى تعيش فيها زوجك .

تيزيه : أنت يا ولدى تفارقنى ؟

هيبوليت : لم أكن أسعى إليها،أنت الذى قد خطاها إلى هذه

الشـواطئ وتفـضلت يا مـولاى ، فـودعت غـداة

رحيلك.

المشهد السادس : بين هيبوليت وتيرامين حيث ينفى تيرامين خوفة مما تدبره ڤيدرا

هيبوليت : إلام يرمى هذا الحديث الذى جمدنى رعبا ؟

أتريد ڤيدرا ، وهى دوماً فريسة غضبها البالغ ، أن

تعترف فتورد نفسها مورد الهلاك ؟

وفيما يقبل تيزيه على ڤيدرا تزور عنه ، وتقول فيما تقول" لقد أُهين عرضُك ، ومنذ اليوم لن أفكر إلا فى إخفاء نفسى عنك ، ويطلب "هيبوليت" من أبيه أن يسمح له بالرحيل ، كى يجرب شجاعته وقدرته فى ملاقاة الأهوال ، فيصبح جديراً بأبوته .

وينقسم الفصل الرابع إلى ستة مشاهد ففى المشهد الأول تذكر " أونون "لـ" تيزيه " المكيدة التى دبرتها مع "ڤيدرا" لـ "هيبوليت" ، وتزينها له فيصدقها .

أونون : بيد أن ڤيدرا كانت ترفق بالأب المسكين .

لقد أحزنها قصد عاشق أضله هواه ، وما تبرق به

عيناه من لعج حب أثيم ، ها هى تجود بأنفاسها
الأخيرة يامولاى ، وإن اليد القاتلة لتطفئ النور
الطهور فى عيناها .

رأيتها تشير بساعدها ، فهرعت لإنقاذها ، أنا وحدى عرفت كيف أحتفظ بها لحبك ، وإذ رثيت لاضطرابها ولمخاوفك معاً جعلت من نفسى ، وأنا كارهة ترجمانا لدموعها (٣٩) .

ثم يحل المشهد الثانى : فى المواجهه بين "تيزيه " و"هيبوليت " حيث يواجه " هيبوليت " غاضباً ويستنزل عليه اللعنات .

تيزيه : آه ! ها هو ذا . أيتها الآلهة العظيمة !

أى عين لا تخدع كعينى بمثل هذه الهيئة الوقور ؟
أيجوز أن يلتمع سنا الفضيلة

فيدرا : جبان حانث غادر ؟

ألا ينبغى أن تكون ثمة سمات
تعرف بها قلوب الخونة الغادرين ؟

وتتصاعد تيمة الحب المحرم حتى تبلغ ذروتها بحكم أنها التيمة الأساسية فى العمل والتى تقررت منذ قصة الأخوين المصرية القديمة . " إنك بمثابة أم ، وزوجك بمثابة أب لى " .

هذا ما ورد على لسان " باتو" الأخ الأصغر .

باتو يرفض أن يصعد على فراش أخيه الذى هو بمثابة أب له في حين نرى "راؤبين " في سـفـر التكوين وكـمـا يقـول له يعقوب:"صعدت على مضجع أبيك " .

أما يوسف ، فكان مخالفاً لأخيه سلوكاً . " إنه ربى أحسن مثواى " و"تيزيه" عند " يوريبيدس " يقول لولده : "جرؤت على أن تعتدى على زوجة أبيك " مع ما في هذا من فرية ، وينفى تيزيه ابنه ويدعو الإله "نيبتون" أن ينجز وعده له ، بأن يحقق له انتقامه من ابنه " أرق دمه" وأطفئ منه شهواته المخزية .

يحاول الفتى الدفاع عن نفسه دون جدوى ، ويذكر لأبيه حبه لأريسيا ، فيظنها خدعة منه ، وتحاول "ڤيدرا" أن تشفع له عند أبيه ، حتى لا ينتقم منه ، ولكن تيزيه يخبرها في معرض قوله : " إن ابنه يحب أريسيا " فتأكل قلبها الغيرة ، وقد كانت تظنه لا يعرف الحب :" ومن يدرى إلام كان ينتهى بى الندم ؟ لعلى كنت أرتضى إدانة نفسى ، وربما أفلتت من الحقيقة البشعة ، امرأة غيرى قد ألانت عريكته وأرهفت مشاعره ... أو بعد هذا أتولى الدفاع عنه ؟ "

وإن ما قاست من خوف واضطراب ، ومن ثورة حب وعذاب ضمير ، ومن مهانة صد عنيف لا يحتملها بشر ، لم يكن ذلك كله

سوى قطرة صغيرة من كأس العذاب الذى أتجرعه الآن ، إنهما يتبادلان الهوى ·· والسماء تبارك حبهما الطاهر البرىء ·· كانا يسلكان طريق الحب ، لا يعذبهما ضمير ، والنهار يطلع عليهما كل يوم صافيا نقيا ، بينما كنت أتوارى من النهار وأفر من الضياء ··لابد من القضاء على أريسيا لا مفر من أن أثير من جديد حفيظة زوجى على سلالتها الكريمة

هيبوليت : فيدرا تتهم هيبوليت بحب أثيم !

إن هول هذه الفظاعة ليعقل لسانى

ما أكثر الصدمات المفاجئة التى تثقل كاهلى،

فتخنق صوتى وتلزمنى السكوت(٤٠) .

أما فى المشهد الخامس : فنجد فيدرا تناجى نفسها:

فيدرا : لقد خرج · أى خبر طرق أذنى ؟

أى نار لم يخمد لهيبها تستعر فى قلبى ؟

يالها من ضربة صاعقة أيتها السماء ! وياله من خبر منكر!

وفى المشهد السادس : تؤكد فيدرا لخادمتها أن هيبوليت يعشق أريسيا ، وأنها جلبت العار لنفسها ولأبنائها، مما يدل على أن راسين كمؤلف كلاسيكى التزم طوال المسرحية بتعميق

الخط الأساسى فيها و الذى يتمثل فى تيمة الحب المحرم ، والتى لم يَحِد عنها بحرصه على عدم الدخول فى متاهات جانبية ، وتحاول أريسيا أن تقنع "هيبوليت" بأن يدفع عن شرفه التهمة المشينة التى اتهمته بها فيدرا ، بيد أنه يرفض أن تغشى جبين أبيه حمرة الخجل ، إذا ما قص عليه الحقيقة ، ويرى أن الاعتماد على الآلهة سوف يأتى له بالإنصاف ، وسوف تلقى زوجة أبيه جزاء ما اقترفت ، ويطلب منها أن تعاود المكان على إثره، ليعيشا فى بلد أخر زوجين متحابين بعيداً عن الدنس .

يساور القلق والاضطراب النفسى "تيزِيه" ، وتزيد "أريسيا " من اضطرابه ، حين لا تواصل حديثها عن تهمة هيبوليت ، وتكتفى بالقول بأنه قد عاهدها على الصمت ، فيطلب أن يؤتى له " بأونون" منفردة حتى يعيد استجوابها ، فيقال له إنها قد ألقت بنفسها فى اليم ، وبأن "فيدرا" شاردة مضطربة .

يأتى تيرامين ليخبر"تيزيه" بموت ولده ، فقد خرج له من البحر وحش مخيف أفزع جياده ، فلم تصدع لأوامر قائدها ، فسقط على الصخور بعد أن كُسرت عجلات عربته ، ولفظ أنفاسه وهو يوصى أباه بـ " أريسيا" الحزينة .

تأتى "فيدرا" لتعترف لـ" تيزيه" بإثمها ، ولتعلن له أنها قد

تعاطت السم ،وتنتهى المسرحية ، وقد أعلن "تيزيه" أنه سوف يجعل من " أريسيا" ابنته بالرغم من مكائد أسرتها وفاءً وحزناً على ولده الطاهر.

إن مأساة "ڤيدرا" لـ" راسين"من الأعمال الكلاسيكية شكلاً وموضوعاً جميعا ، فقد ذهب فيها إلى محاكاة " يوريبيدس "، وإن كانت هذه المحاكاة قد أخذت طريقا مغايرا ، حيث يلعب العقل -الأسطورة – الدور الاول فيها ذلك لأن الكلاسيكية الجديدة قد فهمت محاكاة الفن للطبيعة التى نادى بها الكلاسيكيون ، على أنها محاكاة الأقدمين " فإن مبدأ العقل قد كان له بدوره تأثير ملحوظ على قاعدة محاكاة الطبيعة هذه ، بحيث لم تعد تعنى التقليد الأعمى للأقدمين بل الاهتداء العاقل الواعى بعلمهم ، وعلى هذا فقد عرضت القاعدة ذاتها على محك العقل ، كما أن الخطأ الذى يقع فيه البطل هنا قد اختلف عما كان عليه الأمر عند أرسطو، فأرسطو يفضل المأساة التى يرتكب فيها البطل الخطأ هامارتيا من جهل ، أو يحاول أن يرتكبه ، ثم يعلم فيقلع عنه ،أما عند الكلاسيكيين" فالمأساة الكلاسيكية مأساة إرادية ، فى حين كانت لا إرادية فى صورتها المفضلة عند أرسطو ، والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها

مسئولية البطل عما يأتيه من فعل يتحمل تبعته ، وفى صورة ذلك الوعى وتلك الإرادة تولد الصراع النفسى عند الكلاسيكيين .

لكنه بصرف النظرعن القواعد الكلاسيكية أو غيرها فإن صراعات النفس البشرية وتناقضاتها ورغباتها وشهواتها لا تختلف كثيراً باختلاف العصور أو الأماكن ، خاصة عندما تصطدم بالتيمة الدينية أوالأخلاقية التى تواضع البشر على عدم المساس بها ، لكن عندما تصبح الشهوة جامحة كالإعصار فإنها يمكن أن تجتاح فى طريقها هذه السدود المنيعة من القيم ، ومع هذا الاجتياح تقترب المدارس الأدبية من كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية أو تعبيرية ... الخ من بعضها البعض ، فقد نقف فى النهاية على أرض مشتركة ، هى النفس البشرية ذاتها .

هوامش الفصل الثانى

١ – د . إبراهيم حمادة معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار المعارف ١٩٨٥ ص ١٨٨

٢ – المرجع نفسه ص ١٨٩

٣ – د . ماهر حسن فهمى / د. كمال فريد "الكلاسيكية فى الاداب والفنون العربية والفرنسية " مكتبة الانجلو المصرية ص١٣

٤ – المرجع نفسه ص ١٤

٥ – د . محمد مندور الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما دار النهضة ١٩٨٣ ص ٢٦

٦ – المرجع نفسه ص ٢٩

٧ – المرجع نفسه ص ٤٠

٨ – المرجع نفسه ص ٤٥

٩- المرجع نفسه ص ٤٧

١٠ – Dictionary Of Literary Terms (Edited By Ann Routldge New York Press , 1994) p. 110

١١ – Ibid p. 116

١٢ – Ibid p. 117

١٣ – The Reader,s Companion To World Literature , Edit By Peter Found New Jerssy 1991 p. 150

١٤ – Ibid p. 152

١٥ – Ibid p. 153

١٦ – The Concise Oxford Companion To Theater By Phlis Hartnoli , Oxford New York 1992 p. 99

١٧ – Ibid p. 99

١٨ – Ibid p. 101

١٩- Ibid p. 102

٢٠ - جلبرت مورى المرجع السابق ص ٦٠

٢١ - على نور" ملامح مصريّة فى المسرح الإغريقى " الدار المصرية للطباعة والنشر القاهرة ص ٤٨

٢٢ - "مأساة ڤيدرا " لراسين - ترجمةيوسف محمد رضا - دار الكتاب اللبنانى بيوت ١٩٧٩ص ١٠

٢٣ - المسرحية ص ٦٢

٢٤ - المسرحية ص ٧٥

٢٥ - المسرحية ص ٨٦

٢٦ - يوربيدس - هيبوليت ص ٨٢-٨٣

٢٧ - راسين فيدر ص ٢٨ - ٣٠

٢٨- يوريبيدس - هيبوليت ص ٩٢

٢٩- فيدر راسين ص ١٠١

٣٠- المسرحية ص ١٠٣

٣١- المسرحية ص ١١٧

٣٢- المسرحية ص ١٢٢

٣٣- المسرحية ص ١٢٨

٣٤- المسرحية ص ١٢٩

٣٥- راسين - فيدرا ص ١٢٨

٣٦- يوربيدس هيبوليت ص ٩٣

٣٧- المسرحية ص ١٣٦

٣٨- المسرحية الصفحة نفسها

٣٩ - المسرحية ص ١٧٥

٤٠ - المسرحية ص ١٧٦

الفصل الثالث

- " فيدرا القرن العشرين ومعالجتها فى المسرح الإسبانى "خاثينتو بينا ينتى"
- حياته - مؤلفاته
- مسرحية المدنسة أو الحب المحرم " لبينا ينتى"

خاثينتو بينا ينتى

ولد خاثينتو بينابنتى فى ٢ أغسطس ١٨٦٦ بمدريد، وتوفى بها فى ١٤ يوليو ١٩٥٤ ، أى أنه عاش فى فترة من فترات التاريخ الخصبة المليئة بالأحداث والأفكار الجديدة سواء فى إسبانيا أو فى العالم الخارجى لكنه لم يتأثر بهذه الأحداث والأفكار إلا فى حدود ما يمكن أن يتأثر به الإنسان المتزن الحساس ، فلا يعكس فى مؤلفاته كل ذلك الاضطراب والانفعال والتشاؤم أو الثورة الذى نلحظه عند الكثيرين من معاصريه ،بل إننا نجد أكثر ما نجد فى كتابته تصويرا للحياة اليومية ، أو نقدا لاذعاً للمجتمع الإسبانى الذى جعل من تأمله هوايته الكبرى فى حياته كلها .

وفى بداية القرن الحالى ، كانت إسبانيا قد فقدت آخر مستعمراتها : كوبا وبورتريكو والفلبين ، وذهبت الطليعة المثقفة من الشباب تعوض هذا المجال الخارجى لنشاطها بالتعليق على السياسة والأدب ، ودفعتهم الكوارث التى حلت بوطنهم إلى محاولة البحث عن أسباب هذا التدهور فى بلد يعتز بماضيه

المجيد ، وظهرت فى كتابات هذه الطائفة من الشباب نزعة قوية إلى التحليل الدقيق المخلص القاسى ، الذى يبلغ أحيانا حد العنف ، وابتعدوا عن الأساليب الرنانة ، والصور البلاغية التى تستهين بالمعانى فى سبيل فخامة القول ، والتى أثرت على الأدب والمسرح والصحافة فى إسبانيا ، وأعمت أهلها عن حقيقة الأمور .

وفرض مسرح بينايتنى نفسه آنذاك ، بفضل مميزاته التى لم يكن منها البحث عن أسلوب مصطنع رنان .

وظل "بينايتنى" يمارس حياته اليومية المعتادة ، يسهر كثيراً ، وينام الضحى، ويفطر فى مخدعه ، ويقرأ ويسجل ملاحظاته ، ويستقبل أصدقاءه من ممثلين ومخرجين ومؤلفين ناشئين، وعندما يخلو إلى نفسه يعود إلى الكتاب الذى تركه على مائدة جانبية ، تتكدس فوقها الكتب والدخان والكبريت والأقلام ، فينهمك من جديد فى القراءة ،وعندما تقترب الساعة الثالثة بعد الظهر، ينهض ليذهب إلى المقهى أو إلى ندوة أدبية، يدب فيها النشاط بفضل حديثه الساخر الجاد .

وفى عام١٩٠٣ كتب مسرحية " ليلة السبت " "La Noche del Sabado" التى جعلت منه بصفه نهائية الكاتب المسرحى الأكبر

لإسبانيا حينذاك .

وكان عندما يمل المدينة ومغامراتها ، يلجأ إلى قرية الديانكابو Aldeaencabo بعيدا عن زحام المدينة ، حيث داره الريفية ، فيلا روساريو Villa Rosario ، وهناك كان يستغرق فى الرسم والموسيقى ، إلى جانب كتاباته الأدبية وملاحظاته للعالم الخارجي،ولكن العالم الخارجى حول فيلا روساريو كان يتألف من طائفة أخرى غير تلك التى كان يجدها فى مدريد ، طائفة عامة الشعب ، وبخاصة الفلاحون وكل تلك الشخصيات الريفية التى سوف يزفها إلى المسرح عندما يكتب"السيدة " Senora ama"و"المدنسة " La Malquerida" وازدادت مجموعات الصور والشخصيات التى يحتفظ بها فى ذاكرته غنى وخصوبة(١) .

وفى أبريل عام ١٩٠٥ كتب مسرحيته " ورد الخريف Rosas de otono" وظهرت فيها تلك الشخصية النسائية التى سوف نراها تتضح

وتزدهر فى مسرحية "السيدة " Senora ama،أى شخصية الزوجة التى طغى على مشاعرها الحب والرضا بالنصيب ، والتى تغفر لشريك حياتها كل خطاياه ، لأنها تعتبرنفسها بمثابة

الأم له ، ولأنها تؤمن فى قرارة نفسها أن حبه لها هو العاطفة الدائمة المؤكده لديه مهما بدا منه من نزوات ، وفى نفس السنة كتب مسرحيته "الأشرار... فاعلو الخير

"Los malhechores، والتى أتُهم على أثرها بأنه من الكُتاب المعادين للكنيسة ، ولم يكن بينا ينتى ممن يوفون فروض الدين وطقوسه حقها الكامل ، إلا أنه ينكر تهمة المعاداة للكنيسة ، فيقول " لست بالمنافق ... يبدو لى أننى قلت صراحة إننى لست بالمؤمن ... ، ولا يضيرنى أن يقال عنى هذا ... ولكنى وضعت الفن دائماً فوق كل اعتبارات العقائد الدينية والسياسية، وأشد ما أكره هو أن أنُسب إلى فرقة معينة ، أو إلى حزب من الأحزاب " (٢).

مؤلفاته : -

عندما بدأ خاثينتو بيناينتى فى إخراج تمثيلياته عام١٨٤٩ ، كان المسرح الإسبانى قد مر بتطورات عديدة منذ عصوره الذهبية السالفة ، حيث توالت عليه سنون مجد ، وأخرى لم يلق فيها إقبالاً من المؤلفين أو الجمهور .

ففى القرن الثامن عشر،عند تولى فيليب الخامس العرش- وهو من أحفاد ملك فرنسا لويس الرابع عشر- ازداد التأثير

الفرنسى على المسرح الإسبانى ، وأخذ كُتَابه يقلدون المسرح الكلاسيكى الفرنسى الذى بدأ فى القرن السابق، وحرم كل ذلك التحرر المسرحى الذى دأب عليه السابقون من أمثال لوب فيجا Lope de Vega وكالديرون دى لا بركا Calderon de la Barca، وترجم الإسبان المسرحية الفرنسية ، واتخذوا من كورنى Corneille وراسين Racine قدوة يحتذونها جميعاً ، ويسيرون على منوالها ، ونستطيع أن نلحظ آثار الأدب الفرنسى حتى فى مؤلفات الكتاب الذين احتفظوا بأصالتهم الفنية ، أمثال بيثنى جارثيادى لأويرتا Vicente Garcia de la Huerta وليساندرو فيرنانديز دى مورتين Leandro Fernandez de Morathin، ولكن رد الفعل على هذا التيار لم يلبث أن بدا قويا ، وانبعثت منه تيارات أسبانيه أصيلة فى مسرحيات مثل التى كان يكتبها رامون لاكروز Ramon de la Cruz، والتى تصور حياة شعب مدريد (٢) .

أما القرن التاسع عشر ، فكان قرن اضطراب وقلق وثورات فى أسبانيا ، فقد بدأ بحرب التحرير ضد نابليون ، وانتهى بضياع البقية من المستعمرات الإسبانية فى أمريكا بعد سلسلة طويلة من الحروب الأهلية ، واضطر الكثير من السياسيين

والكتاب الإسبان إلى الهجرة إلى فرنسا وانجلترا ، نتيجة الصراع المتواصل بين أنصار الملكية المطلقة وبين المتحررين ، وكانوا عند عودتهم إلى الوطن في مختلف الظروف ، يجلبون معهم التيارات الفكرية الخارجية من رومانسية وانطلاق في الأدب خارج حدود القواعد الموروثة ، وقد شجعهم على ذلك إشادة المفكرين الألمان بالمسرح الإسباني القديم وتمجيدهم لكالديرون ، وقد اشتدت المناقشات في إسبانيا نفسها حول هذا المسرح القديم،ولكنه لم يزدد إلا تأييدا . فالأدب الرومانسي كان يدعو إلى العودة للتراث القومي، والروايا ت والأساطير التي تداولتها القرون الوسطى،وكان يحبذ تصوير العواطف العنيفة ، ويجعل من الخارجين على القانون أبطالا ، وكان يخلط النثر بالشعر في المؤلفات ، جامعاً بين المأساة والهزل في مسرحية واحدة ، رافضا في إباء الانصياع لقواعد الفن التي أنشأها العصر الكلاسيكي ، مستلهما في اتجاهاته المسرح الإسباني والشعر الشعبي (Romancero)، لذلك كله لم يكن من الصعب على الأدب الرومانسي أن يغزو أسبانيا ، وقد غزاها في المسرح أولا ، وكان أول كاتب مسرحي ينشئ المسرحية الرومانسية في إسبانيا "فرانثيسكو مارتينيت دي لاروسا

"Frencisco Martinez De La Rosa"، بمسـرحـيـة "مـؤامـرة فى فينيسيا Conspiraion De Veneccia (1843) وهى مأساة نثرية .

ولكن انتصار الرومانسية النهائى لم يأت إلا مع مسرحية الدوق دى ريباس " "Duque De Rivas، التى تسمى "قوة القدر" " La Fuerza Del Sino فعلى أثر ظهورها توالى على خشبات المسارح الأسبانية عدد لا يحصي من المؤلفات ، التى تحوى كل المبالغات المميزة للنزعة الفنية الجديدة ، وقد صار هارتزنبوش " "Hartzenbusch علَماً فى هذا السبيل ، عندما كتب مسرحيته " أحـبـاء ترويل "Los Amantes De Teruel، التى كانت أكثر مؤلفاته نجاحاً (٤) .

أمـا خوسيه ثوريليا " " Jose Zorrilliaفـهـو يمثل الخلاصة النهائية للرومانسية فى ميدان المسرح ، وقد لقى نجاحاً لم يسبق له مثيل مهد الطريق بعد ذلك لبينا ينتى .

إذن عندما بدأ بينايتتى فى إخراج مسرحياته كان أمامه جمهور لا يزال متعلقاً بشعر ريباس وهارتزنبوش وثوريليا ، إلاّ أن كاتباً آخر هو مانويل تمايو " "Manuel Tamayo كان قد بدأ يُعَرف الناس بالواقعية فى المسرح ، وهو من الكتاب الذين تأثروا بالرومانسية فى بادئ الأمر ، وتحمسوا لشيلر، فأخذ عنه

روح المأساة المفجعة، ولكن سرعان ما تحرر من هذا التأثير ، وأنشا لنفسه مفهوماً مسرحياً جديداً ، فكتب مسرحيات كلاسيكية "بيرخينيا، " Virginia وتاريخية (خوانادى أركو Juana De Arco) وأخرى تصور العادات والتقاليد القومية ، كما اقتدى بشكسبير فى بعض المسرحيات الدرامية (مأساة جديدة(٥) Un Drama Nuevo)

إن مؤلفات تمايو من أهم ما كُتب للمسرح الإسبانى فبرغم بعض النزعات الرومانتيكية التى لم يتخلص منها ، إلا أنه عرف كيف يرسم فى دقة خطوط شخصياته ، ويحلل تحليلاً وافيا ما يعتمل فى جوانبها من عواطف ، وإن ظل أسلوبه محافظاً على صبغة الحكمة ، وبعيداً عن مستوى البساطة الطبيعية الذى سوف نجده على الأخص لدى بيناينتى ٠

وعلى أية حال ، فإن تمايو فى بداية عهد بيناينتى بالمسرح ، كان قد كف عن التأليف ، واحتل عرش المسرح كاتب آخر هو أتشيجاراى " Echegaray "، وكان أتشيجاراى من مدرسة الرومانسية الجديدة ، يخلط المبالغات الرومانسية بدراسات الاتجاه الواقعى الجديد ، ولا يتردد فى استخدام الأسلوب الرنان المصطنع ، للتأثير على جمهور ساذج ، لكن كان له

الفضل فى أن أدخل على المسرح الإسبانى أجواء جديدة ، تزيد حيويته بما تشتمل عليه من تيارات فنية ، ظهرت على المسرح الأوروبى عام ١٨٥٠ .

أما بينايتى فقد كتب مسرحية المُدَنَّسة " La Malquerida " سنة ١٩١٣ والتى أوصلته إلى قمة مجده الأدبى ، وجعلت منه أحد كبار المسرح العالميين ، وهى دراما من ثلاثة فصول ، ذات قيمة عالية ، أظهر فيها بينايتى كل ما أوتى من مقدرة فنية وعلم بأصول المسرح، فالتأليف الفنى للقصة من أروع ما وُجِد ، وحكاية الأحداث غاية فى التماسك ، وتسلسل الأحداث يمكن مقارنته بما نجده فى الروايات البوليسية ، وكلما انكشف شىء من أسرار القصة ، برزت الشخصيات ، واستقرت ملامحها وازداد عنف الصراع بينها، فتنتهى المأساة نهايتها الطبيعية بما ينبغى لها من تَفَجُّر وحشى وجنونى لتلك العاطفة ، التى طال كبتها فى صدورهذه الشخصيات المليئة بالانفعالات .

ففى الفصل الأول يعرفنا المؤلف بالبطلة أكاثيا وبعائلتها ، وأكاثيا فلاحة شابة ثرية ، خطبت حديثا للفتى فاوستينو، وقد جاءت صديقاتها إليها للتهنئة ، فيدور بينها وبينهن حوار نعلم منه أن أباها توفى وهى طفلة ، وأن أمها رايموندا قد تزوجت

مرة ثانية ، ولكن أكاثيا لم تعان كثيراً من هذا الزواج ، إذ كان زوج أمها "أستبان" دائم العناية بها والعطف عليها ، وكانت أكاثيا قد خُطبت من قبل لابن خالتها نوربورتو ولكن هذه الخطوبة الأولى فُسخت لسبب لم يدركه أحد ، ويودعها الجميع ويذهبون إلى حال سبيلهم بعد غروب الشمس ، ثم لا نلبث أن نسمع طلقة رصاص ونعلم بعد ذلك أن فاوستينو قد قتل .

فيدرا بين يوريبيدس وراسين وبينا ينتى

والموضوع كما نرى ليس بالموضوع الجديد كما تناولته المعالجات السابقة ليوريبيدس وراسين ولكن هناك فروقاً عميقة بين تلك المسرحيات التى تعالجه، ليس فقط فى البيئة التى يعرضونه فى إطارها ، ولكن أيضاً فى زوايا إدراكهم لمغزى القصة وحواراتها ، فمنهم من يرى هيبوليت البطل الأول الذى تتركز على شخصيته كل المسرحية، بينما فيدرا لاتمثل إلاّ الأداة الطيعة لأغراض الآلهة فى سعيها للانتقام من هيبوليت ، ومنهم من يجد فى "فيدرا" وعواطفها المتعلقة بهيبوليت ثم ندمها الأساس الحقيقى للمأساة ، وآخرون من أمثال بينا ينتى يكتفون باستعارة الخطوط الرئيسية للموضوع، لينقلوها إلى قلوب الفئات البسيطة من الشعب ويحاولون توصيلها إلى أعماقهم ،

وقد قلبت الأوضاع فى مسرحية "المدنسة " ، فنرى الرجل أستبان مستعيراً لعاطفة ڤيدرا، يقع فى غرام ابنة زوجته أكاثيا، إنه غرام صامت ولكنه عنيف ، لاحيلة لصاحبه فيه ، إنها عاطفة ملعونة ، ولكن إرادته لا تستطيع أن تقف فى سبيلها ، عاطفة تتغلب على كل مشاعره ، وتفقده رشده ثم تدفعه إلى الجريمة ، عاطفة تحول هذا الإنسان البسيط الكريم الطيب الوفى لزوجته إلى قاتل مجرم ، ويعرض علينا بينايتتى صورة بديعة لهذه الأحاسيس التى تتطور فى سويداء نفسه، تطغى عليه ، وتتغلب على كل عقله ، وتدفعه فى النهاية إلى الجريمة .

ومن ناحية أخرى ، فقد شاء القدر أن يُوجِد إلى جانبه شيطاناً فى صورة خادم، يبادر إلى تحقيق كل نزواته فى سبيل فرض نفسه، والتسلط على البيت الذى يخدم فيه ، وتدور فيه تلك الحوادث .

يقتل هذا الخادم بأمر سيده ، خطيب أكاثيا ، ولم يطلب أجراً لجرمه سوى أن يعامل هو أيضا معاملة الأسياد ، وأن يكون له الحق فى إعطاء الأوامر لمن يشاء .

إنها حقا لشخصية غريبة متعددة الجوانب ، تلك التى تمثل دور الخادم الوفى الطموح .

أما شخصية أكاثيا وعواطفها، فتظل غامضة،حتى المناظر الأخيرة من المسرحية ، وهى نفسها لاتدرك حقيقة شعورها إلاعندما تنصت إلى تعليقات خوليانا العجوز ، تلك الخادمة الذكية التى عاشت حياتها كلها بهذا البيت فتعلقت به، وأصبحت تعتبر نفسها فردا من أفراد العائلة . ولا تتأكد أكاثيا من حقيقة هذا الشعور إلا فى تلك الساعة التى أوشكت أن تفقد فيها أستبان إلى الأبد.

إن قوة المأساة فى هذه الدراما تنبع من صراع العاطفتين اللتين تتنازعان قلبى أكاثيا وريموندا : حبهما المتبادل الواحدة للأخرى ، وحب كل منهما نفس الرجل ، وعاطفة البنوة لدى أكاثيا عاطفة رزينة تجعلها تعتقد أن ما تشعر به تجاه زوج أمها إنما هو كراهية محضة ، وهى لا تدرك حقيقة عواطفها إلا عندما تغفر أمها لأستبان ، وتأخذ فى تدبير الأمور لإبعاد ابنتها بغية العودة إلى الصفاء مع زوجها ، ولايفسر ما يبدو متعارضاً من سلوك "رايموندا" إلا ذلك الامتزاج القوى بين العاطفتين ، فهى نموذج حى من الأم والمرأة فى آن .

كذلك الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، رغم أنها تلعب أدواراً ثانوية ، إلا أن الكاتب يبرزحالتها النفسية وملامح

إنسانيتها فى صورة جذابة .

ووراء كل هذه الأحداث والانفعالات النفسية ، نجد فى المسرحية شيئاً آخر ينبض بالحياة حول تلك البيئة التى تدور فيها ، تلك البيئة الريفية وما تعرضه من عادات وتقاليد ودسائس وأحقاد [٦]

مسرحية الحب الحرام أو " المدنسة"

فى المنظرالأول من الفـــصل الأول نرى "رايموندا "الأم و" أكاثيا" ابنتها ومعهما نسوة من القرية للتهنئة بخطبة الفتاة ، وفى حديث النسوة نتعرف على شخصية الفتاة ، فهى لا تبدو سعيدة فى يوم خطبتها ، وإن كانت الأم تحاول تبرير هذا المظهر بأنها ذات طابع خاص .

"**السيدة أيسابيل** : وأكاثيا أيضا لا أراها كما يجب أن تكون فى مثل هذا اليوم الذى يجيئون فيه ليخطبوها .

رايموندا : لأن ابنتى أيضا لها طابع خاص ، فكم مرة يئست منها! تسكت على كل شىء نعم. حتى تنفجر ، وحينئذ لا جعلك الله تسمعينها فستتركك مذهولة "(٧)

ونتعرف أكثرعلى شخصية أكاثيا ، ويتضح هذا من الحوار بين أنجراثيا ورايموندا والذى يكشف عن جوانب شخصيتها وظروف نشأتها وأنها وحيدة :

"**أنجراثيا** : فإنكم دللتموها جداً ... ، لأنكم فجعتم فى أولادكم الثلاثة، وبقيت هى وحيدة ، ويمكن أن تتصوروا مثلا لو طلبت منه القمر لأحضره لها ، وأنت نفس الشىء تقريباً ،ثم عندما مات أبوها - رحمه الله - كانت البنت شديدة الغيرة عليك ، فعندما تزوجت ثانية كان لهذا أثر سىء جداً عليها فكان هذا هو داء البنت دائماً : غيرة الأطفال ".

السيدة أيسابيل : هذا صحيح ، امرأة وحيدة لا تساوى شيئا فى الدنيا ، وأنت أصبحت أرملة وأنت صغيرة جداً .

رايموندا : لكنى لا أدرى سببا يجعل ابنتى هذه تغار من أحد ، إننى أمها ولا أعلم من يحبها ويدللها أكثر منا نحن الاثنين ، فأستبان لم يكن أبدا زوج أم بالنسبة لها " .

وتشير النسوة ، وأمها على الأخص ، إلى حب زوج أمها لها، والذى يرونه أباً لها :

" **رايموندا** : لا يذكرنى أنا مثلما يذكرها ، ولم أغضب من ذلك أبدا ، فهى ابنتى وحبه لها جعلنى أكثر حبا

له، ولكن هى... أتصدقون أنها عندما كانت طفلة –

والآن أكثر لم تسمح له أبدا أن يقبلها "[٨]

ويشيرون كذلك ، إلى خطبتها السابقة لابن خالتها الذى يحبها ، وتَركِهَا له بين يوم وليلة دون سبب واضح مما يثير نوعاً من التساؤل أو التشويق :

"**رايمونـدا** : لقد تركته فى يوم وليلة ٠٠ هذه قِصة أخرى لم

يستطع أحد أن يتحقق مما حدث بينهما ٠

فيـــــدلا : لهذا السبب نفسه ، فإن أحداً منا لم يستطع أن

يفهم ما حدث ، فلابد أن فى الأمر سراً "[٩]

وفى "المنظر الثانى" يصعد " فاوستينو" خطيبها وأبوه قبل انصرافهما إلى قريتهما ، ثم ينصرفان ومعهما أستبان زوج أم الفتاه ، ونجد رايموندا تصف الحال بعد انتهاء الحفل ، وتسأل ابنتها :

رايموندا : لقد تأخروا وخرجوا بالليل ٠٠ ماذا تقولين يا

ابنتى !

هل أنت مسرورة ؟

أكاثيا : كما ترين ٠

رايمونـدا : كما ترين ! هذا ما أريد ٠٠ أن أرى ٠٠

لا أحد يعلم ما بك !

أكاثيا : إني متعبة .

رايموندا : ياله من يوم أمضيناه ! منذ الساعة الخامسة ونحن على رجلينا فى البيت ميلا جروس: لم يتخلف أحد عن الحضور لتهنئتك .

رايموندا : نستطيع أن نقول كل القرية بدءاً بالسيد القسيس الذى كان أول من جاء .. ولقد أعطيته ليقيم قُدَاسا ، كما أعطيته عشرة أرغفة للفقراء ، فعلينا أن نتذكر الجميع فى يوم كهذا .. تبارك الله... فلا ينقصنا شىء!... هل الكبريت هنا؟

أكاثيا : هنا يا أمى

رايموندا : إذن أشعلى النور يا ابنتى ، فهذا الظلام يثير الحزن (تنادى) خوليانا !خوليانا! أين ذهبت هذه؟

خوليانا : (فى الداخل كما لو كانت تتكلم من الدور الأسفل) نعم ؟

رايموندا : اصعدى هنا بمقشة ومجرفة .

خوليانا : سأصعد حالاً

رايموندا : سألبس جونلة أخرى، لن يأتى أحد بعد الآن...

أكاثيا : أتريدين أن أخلع ملابسى أنا أيضاً ؟

رايموندا : ابقى كما أنت .. ليس عليك أن تفعلى شيئاً فهذا اليوم لايتكرر "

هنا اشارة إلى معاملة أستبان لأكاثيا على أنه نموذج للتفانى والعطاء الأبوى ، وكيف أنه لا يجعلها تحتاج لشىء وينهال عليها بالهدايا ، لدرجة أن هناك دولاباً قد امتلأ بها :

" **أكاثيا** : أماه ....

رايموندا : ماذا تريدين يا ابنتى ؟

أكاثيا : أتعطينى مفتاح هذا الدولاب ؟ إنى أريد أن أرى بعض الأشياء الصغيرة لميلا جروس .

رايموندا : خذيه .. وابقيا هنا فإنى ذاهبة لأعد العشاء . (تخرج)

(وتجلس أكاثيا وميلا جروس على الأرض ، وتفتح أكاثيا درج الدولاب الأسفل)

أكاثيا : انظرى هذا الحلق .. لقد أهداه لى أستبان .. أمى ليست هنا الآن ، أمى تريد أن أناديه أبى دائماً

ميلاجروس : وهو يحبك حقاً ٠

أكاثيا: نعم ، ولكن ليس هناك إلا أب واحد وأم واحدة
هذه المناديل أحضرها لى هو أيضاً من طليطلة
.. الراهبات طرزن الحروف ، وهذه بطاقة
مصورة ، انظرى كم هى جميلة

ميلاجروس : ياللسيدات الجميلات

أكاثيا: ممثلات كوميديا من مدريد وباريس ، انظرى هؤلاء
الأطفال ما أحلاهم ! هذه أحضرها لى هو أيضاً
مليئة بالحلوى

(تستمع إلى بعض أحاسيس ومشاعر أكاثيا واضحة)

ميلاجروس : ثم تقولين ٠٠٠

أكاثيا : إنى أقول لا شىء ، أنا أرى جيدا أنه يحبنى ، ولكن
كنت أفضل أن أكون وحدى مع أمى ٠

ميلاجروس : هذا لم يجعل أمك أقل حبا لك ؟

أكاثيا : كيف أعرف ! إنها تحبه حبا أعمى ، ولا أدرى لو
كان عليها أن تختار بينى وبين هذا الرجل

ميلاجروس : ماذا تقولين ! ترين الآن أنك ستتزوجين ، ولو
بقيت أمك أرملة ، أكنت ستتركينها وحيدة ؟ ٠

أكاثيا : ولكن أتعتقدين أني كنت تزوجت ، لو كنت وحدى مع أمى ؟

ميلا جروس: يالك ! أما كنت ستتزوجين ؟ مثل الآن .

أكاثيا: لا تعتقدى ذلك .. أين سأكون أسعد منى مع أمى فى هذا المنزل"(١٠)

شخصية الفتاة إذن فيها غموض من يخفى سراً ، فتظهر الغيرة الشديدة على أمها من زوج أمها ، بل إنها تقف منه موقف العداء. هكذا تبد.. وترفض أن تضعه في وضع أبيها .

ويُسمع صوت طلقة رصاص ، ثم يأتى الرجال ، ويمتلئ البيت بأهل القرية ، وقد حمل " فاوستينو" قتيلا ، وكأن خروجه ليلاً كان تمهيداً لقتله والجميع يتهمون " نوربورتو" ابن خالة الفتاة – الذى فُسخت خطبته لها بأنه القاتل .

"**أكاثيا** : إن الذى دوى ليس إلا طلقة ، هى طلقة

ميلاجروس : حتى ولو كان هذا ، فلم يحدث سوء

أكاثيا : حقق الله ذلك ! (تدخل رايموندا)

رايموندا : أفزعت يا ابنتى ؟ لن يكون شيئاً

أكاثيا : أنت أيضاً مضطربة يا أمى

رايموندا : لأنى أراك كذلك ، فى أول الأمر اضطربت لأن

أباك خارج المنزل .، لكن ليس هناك داع لذلك .. لا

يمكن أن يكون قد حدث شيء.. اسكتي! اسمعي !

من يتكلم في الدور الأسفل ؟ آه ياعذراء !

أكاثيا : آه ، أماه ، أماه

ميلاجروس : ماذا يقولون ؟ ماذا يقولون؟

رايموندا : لا تنزلى أنت ، ها أنا ذاهبة

أكاثيا : لا تنزلى يا أمى

رايموندا : لا أدرى ماذا سمعت٠٠ آه أستبان ، ياحياتى،

أرجو الله

ألا يكون قد حل به سوء (تخرج)

ميلاجروس : فى الدور الأسفل أناس كثيرون ٠٠ ولكن من

هنا لا أسمع ماذا يقولون

أكاثيا : حدث شىء سئ ، حدث شىء سئ ، آه فيم أفكر

ميلاجروس : لا أريد أن أقوله لك ،لا أريدأن أقوله لك

رايموندا : (من الدور الأسفل) آه ياعذراء الكارمن المقدسة

يااللمصيبة ! عندما تعلم هذه الأم المسكينة أنهم

قتلوا ابنها، لا أريد أن أفكر فى الأمر يااللمصيبة!

يااللمصيبة بالنسبة للجميع !

أكاثيا : أسمعت ؟ ... أمي ...أماه ... اماه !

رايموندا : يا ابنتي ، يا ابنتي ، لاتنزلي .. ها أنا ذاهبة ، ها أنا ذاهبة

(تدخل رايموندا وفيدلا وإنجراثيا وبعض النساء).

أكاثيا : ماذا حدث ؟ ماذا حدث؟ هناك قتيل ، أليس كذلك ؟ هناك قتيل ؟

رايموندا : بنتي حياتي ، فاوستينو ! ، فاوستينو ... !

أكاثيا : ماذا ؟

رايموندا : قتلوه بطلقة عند خروجه من القرية .

أكاثيا : آه يا أمي ، ومَن الجاني ؟ من الجاني ؟

وفي المنظر الأول من الفصل الثاني ، تلتقي مجموعة من خيوط الخط الدرامي في اتساق ، لتبرز قلق "رايموندا " الزائد على " أستبان" زوجها انعكاسا لحبها المجنون له ، وحبها هذا كان حائلاً دون رؤيتها أو فهمها لما يحدث .

رايموندا : أريد الذهاب إلى كل مكان تذهب إليه أنت ، أريد ألا أبتعد عن جانبك بأى ثمن ، لن أكن مطمئنة بغير هذا ، هذه ليست حياة.

لقد تملكها الخوف على رَجُلِها ، وسط غابة من

التساؤلات الشائكة:

رايموندا : ومن يدرى إذا لم تكن الطلقة موجهة ضدك ..
وأخطأتك؟ النهاية إننى لا أعيش ولا أستريح ،
وكلما خرجتَ من البيت ، ومشيت فى هذه
الطرقات داخلنى القلق .

وقد تملكتها فكرةُ أن هناك من يريد الثأر من " أستبان" ، ولأنه فشل فى هذه المرة ، فقد ينجح فى محاولات أخرى ، بحيث يصبح الخوف سيفاً مصلتاً على عنقها :

رايموندا : ومن يدرينا أن الذى لم يفعلوه حينئذ ، لن يفعلوه
فى يوم آخر ؟

رايموندا : وقد يفعلون نفس الشىء بزوجى فى يوم آخر [١١]

ويحاول " أستبان " توجيه النظر إلى أن " نوربورتو" هو القاتلِ بقصد إبعاد الشبهة من ناحية ، والتخلص من الرجلين فى آن واحد ، مثلما يحدث فى الأعمال البوليسية .

أستبان : لكن إذا لم يكن هو ، فإنى لا أجرؤ على التفكير فى
أحد [١٢]

ثم تلتقى أفكار" أستبان" و" أكاثيا " حول استدعاء " رايموندا " ل "نوربورتو"

أكاثيا: " نوربورتو "! وما الذى تريد أن تعرفيه منه ؟

أستبان : هذا ما كنت سأقوله ، ماذا تظنين أنه يستطيع أن يقول لك ؟

تتكشف الخيوط شيئاً فشيئا ، حتى تشكو " خوليانا " أن الأشقر يحاول أن يفرض نفسه على البيت ، وهو الخادم :

خوليانا : إنه منذ فترة وهو يحاول أن يسيطر علينا جميعاً

وتقترب الرؤية للوضوح كلما علت درجات الإثارة .

وفى المنظر الثانى يحضر العم " أوسيبيو"، ويحدث نقاش حاد بينه وبين " رايموندا" اتهاما من جانبه " لنوربورتو" ، ودفاعاً من جانبها عنه :

" **أوسيبيو** : أين أهلِ الدار؟

أستبان : هنا يا عم أوسيبيو

أوسيبيو : السلام عليكم

رايموندا : مرحباً بك ياعم أسيبو

أستبان : هل أرحتم الركائب؟

أوسيبيو : لقد تكفل السائس بذلك

أستبان : تفضل . هيا يارايموندا أحضرى له كوباً من النبيذ الذى يعجبه .

أوسيبيو : لا، أشكرك، خلوا عنكم، إنى متعب والنبيذ لايناسبنى

أستبان : ولكن هذا كالدواء تماماً

أوسيبيو : لا ، لاتحضريه

رايموندا: كما تشاء ، وكيف الحال يا عم أوسيبيو، كيف الحال ؟ وخوليانا ؟

أوسيبيو : تصورى خوليانا أنها ستموت وراء ابنها ، إنى تنبأت لها بذلك

رايموندا : لا سمح الله . فقد بقى لها أربعة آخرون عليها أن ترعاهم

أوسيبيو: وليثيروا لها هموماً أكثر ! إن هذه الأم لا تعيش إلا وهى تفكر دائماً فيما قد يحدث لهم من سوء ، وهذا الذى حدث الآن أتى علينا تماماً ، فبينما كنا نثق فى أن العدالة ستتخذ مجراها ... هذا مع أن الجميع كانوا يقولون لى ولم أكن أريد أن أصدق ...ها هو المجرم ، فى الشارع ، فى بيته يسخر منا جميعاً! هذا يؤكد ما كنت أعرفه جيداً ، وأنه لا توجد عدالة فى هذه الدنيا ، إلا ما يأخذه الإنسان

بيــده ، وهذا هو الذى ســيــحــدث ، ومن أجل هذا
أرسلت لك أمس، حتى تذهبى لتقولى لهم ألايتركوا
أولادى يدخلون القـرية بأى حــال من الأحــوال إذا
ذهبوا هناك ، ولو لزم الأمر فليقبض عليهم ...أى
شىء قبل أن يقع اضطراب جديد فى منزلى ، رغم
ألمى لضــيــاع دم ابنى هدراً ، إن لم يعــاقب الله
المجـرم على جنايتـه ، فـالله هو الكفـيل بالعـقـاب ،
وإلا فلا يوجد إله فى السماء .

وفى المنظر الثالث حـيث يدخل الأشـقر، ويـخـبـرهـم بشئ مـا ونجد هنا أن رايموندا موجودة مع الأشـقر وأسـتبـان .والأشقر هنا فى حـالة الثمالة ولكن كلماته ذات دلالات وتعنيسـيطرته على سيده أستبان وكأنه أثير لديه

"**الأشقــر** : بعد إذنكم

أستبان : ماذا وراءك يا أشقر ؟

الأشـــقـــر : لا تـنظر إلى هـكذا يـاســـيـــدى، إنـى لسـت
سكراناً... أمـا عن هذا الصـباح فقد خـرجنا دون
أن نفطر، ودعيت، فشربت جرعة لم أهضمها وهذا
كل ما حدث... والذى آسف عليه هو أن تكون قد

غضبت

رايموندا: آه ، يبدو لى أنك لست على ما يرام ! وقد قالت لى هذا خوليانا

الأشقـــر : خوليانا دساسة ، هذا هو ما كنت أريد أن أقوله لسيدى

أستبان : يا أشقر! سوف تقول لى ما تريد فيما بعد ، العم أوسيبيو هنا ، ألاتراه ؟

الأشقـــر : العم أوسيبيو ؟ قد ٠٠ قد رأيته ٠٠ ماذا جاء به إلى هنا؟

رايموندا: مـالك أنت بذلك ، أرأيتم مـثل هذا؟ اذهـب، اذهب ونم حـتى تفـيق من السُكرِ، إنك لست فى كـامل قواك ٠

الأشقـــر: لا تقولى لى هذا ياسيدتى

أستبان : يا أشقر !

الأشقـر: خوليانا دساسة ، إنى لم أشـرب ٠٠٠ والنقود التى وقـعت منى كـانت نقـودى ، إنى لست لصـا ولم أســرق أحــدا ، وامــرأتى لا تدين لأحــد بما تلبسه٠٠٠ أليس صحيحاً ياسيدى ؟

أستبان : يا أشقر ! اذهب وارقد ، ولا تظهر هنا حتى تشبع
نوما ، ماذا سيقول العم أوسيبيو ؟ ألم تلاحظ؟

رايموندا : ماذا كنت تقول عن الخدم ياعم أوسيبيو ؟ فهم يعرفون كيف يستغلوننا دون أن يكون هناك ما ينبغى أن يتستروا عليه ، فقل لى ماذا يكون الأمرلو كان هناك ما يتسترون فيه علينا ... ولكن هل يمكن أن أعرف ماذا حدث اليوم للأشقر؟ هل سيسكر من الآن يومياً ؟ لم تكن فيه هذه الرذيلة أبدا ، فلا تسمح له بذلك ، فإذن هكذا...

وتتطور الأحداث والمواقف فى المنظر الرابع " الذى يتهم فيه الجميع نوربورتو بقتل الخطيب " فاوستينو"،باعتبار أن أكاثيا فضلته عليه

برنباية : سيدتى

رايموندا : ماذا ؟ أرأيت نوربورتو ؟

برنابيه : نعم إنه هنا ،جاء معى ، وبأقصى سرعة ! هو من جانبه كان يرغب فى مقابلتك .

رايمواند : ألم تتقابلوا مع العم أوسيبيو ؟

برنابيه : إننا رأيناه يصل من بعيد من ناحية النهر، فاتجهنا إلى الناحية الأخرى ، ودخلنا فى الحظيرة الكبيرة، وتركت نوربورتو رابضا هناك حتى يعود العم أوسيبيو إلى " الأنثينار" .

رايموندا : انظر إذن إذا كان أخذ طريقه إلى هناك .

برنابيه : من هنا أراه يصل إلى الصليب .

رايموندا: تستطيع أن تأتى الآن بنوربورتو ، ولكن أسمع أولا ماذا يقال فى القرية ؟

برنابيه : شر كثير يا سيدتى ، سيكون على النيابة أن تعمل كثيراً إذا أرادت أن تتحقق من أى شىء .

رايموندا: ولكن لا يعتقد أحد هناك أن نوربورتو هو الجانى أليس كذلك ؟

برنابيه : من هنا أراه يصل إلى الصليب .

أما المنظر الخامس "

فيقوم على لقاء بين"رايموندا"و"نوربورت"، وفيه تتكشف الأمور تماما،إذ يُظهر الفتى شكه وخوفه من أن يحدث له مثلما حدث لفاوستينو إذا هو تكلم ، ولأن ماحدث إرضاء لرغبتين كامنتين عند كل من "أستبان والأشقر" ، أما الأشقر فهو القاتل

الذى يدافع عن أستبان ، لأنه يريد أن يتساوى بسيده فى السيطرة فى أن يكون سيدا ، لاخادما ، لذلك فقد اضطر" أستبان" إلى إخراج الأشقر من الحانة ، حين زل لسانه وهو سكران ٠

رايموندا : وذهب أستبان ليخرجه من هناك حتى لا يتكلم

نوربورتو : حتى لا يورطه

رايموندا: حتى لا يورطه ! لأن الأشقر كان يقول ...

نور بورتو : إنه هو سيد هذا البيت

رايموندا: هو سيد هذا البيت ! لأن الأشقر هو...

نور بورتو : نعم يا سيدتى ٠

رايموندا: الذى قتل فاوستينو

يكشف "نوربورتو" لـ "رايموندا" ما يدور من أحداث فى القرية ، وما يقوله الناس فيها ، والأغنية التى ألفوها والتى تقول:

من أحب فتاة " السوتو"

محكوم عليه بالإعدام

ولأن من يحبها ، هو الذى يحبها

يسمونها المدنسة

تصل رايموندا إلى أقصى درجات الهياج العاطفى ،

والإحساس بالمأساة ، إحساساً يتتابع فى إيقاع هادئ حزين مشحون بالتوتر ، والقلق الذى يسبق تحول هذه الشخصية بعاطفتها تجاه " أستبان" ، لذلك فهى شخصية درامية تتحول من الشئ إلى نقيضه ، من حب مجنون لأستبان إلى عداوة مجنونة له ، بعد أن تكشفت لها الأمور، وإن كانت فى دخيلة نفسها كانت تتمنى أن تظل عمياء ، والرغبة فى العمى هنا معناها الرغبة فى العودة إلى ظلام العدم :

رايموندا : إنه لايجدى أن نريد البقاء عميانا حتى لا نرى .. أى عصابة كانت على عينى؟ والآن كل شئ واضح كالنور، ولكن ياليت الإنسان يستطيع أن يستمر فى عماه.

نور بورتو : إلى أين تذهبين ؟

رايموندا: هل أدرى ! إنى أذهب دون شعور .. فالذى يحدث لى جسيم لدرجة يبدو معها أنه لا يحدث لى شىء ، تصورت أنه لم يبق فى ذهنى إلا الأغنية ، أغنية المدنسة هذه ... عليك أن تعلمنى نغمها حتى أغنيها ، وعلى هذا النغم نرقص جميعاً حتى نموت " (١٣)

تثور في نفس رايموندا تساؤلات عن العلاقة بين ابنتها وزوجها ، تسألها : لماذا لم تناديه أباك أبدا ؟ وتكرر الفتاة لما سبق أن قالته لصديقتها بأنه ليس هناك إلا أب واحد ، وبأنها تكره " أستبان" منذ دخل البيت ، وتحاول الأم في يأس أن تضع حائلاً نفسياً بينهما .

"**رايموندا** : ستناديه كما أقول لك : أبي ‥ فهو أبوك (١٤) "

وفي " المنظر السادس" يدور الحوار بين الابنة أكاثيا والأم رايموندا حول أقاويل الناس ، حيث يفتح المؤلف المنظر على الخلفية أو البانوراما الاجتماعية ليبين تأثيرها الدرامي على الموقف :

"**أكاثيا** : ماذا تريدين يا أماه ؟ نوربورتو!

رايموندا: تعالي هنا ! انظري لي بثبات في عيني

أكاثيا : ماذا حدث يا أماه ؟

رايموندا: ما أصبح يعرفه الجميع‥ المدنسة ! أنت لا تعلمين أن شرفك تتناوله الأغاني الآن .

أكاثيا : شرفي ! لا! لا يمكن أن يكونوا قد قالوا لك هذا !

رايموندا : لا تخفي عني شيئاً ، قولي لي كل شيء ، لماذا لم تناديه أباك أبداً ؟ لماذا ؟

أكاثيا : لأنه ليس هناك إلا أب واحد، وهذا ما تعرفينه جيدا،
وهذا الرجل لا يمكن أن يكون أبا لى، لأننى كرهته
دائماً منذ دخل هذا المنزل ليأتى معه بالجحيم

ثم تعترف أكاثيا لأمها بالحقيقة ، وبل تكشفها أمام ذاتها إذ إن المواجهة حتمية .

أكاثيا : لا يا أماه ، لو أننى استجبت لرغبته لما قتلوا
فاوستينو ، أتظنين أننى لم أعرف كيف أحافظ على
نفسى .

رايموندا : ولماذا سكت ؟ لماذا لم تقولى لى أنا كل شىء ؟

أكاثيا : وهل كنت ستصدقيننى أكثر من هذا الرجل وأنت
عمياء بالنسبة له ؟ وكان يأكلنى بعينيه... أمامك،
وكان يجرى ورائى كالمجنون فى كل ساعة أتريدين
أن أقو ل أكثر من هذا؟ إنى أكرهه " .

تبدو أكاثيا وكأنها قد تقمصت موقف " هيبوليت " فى العفة أمام هذا الحب المدنس ، كما تقمصت رايموندا موقفها من زوجها "أستبان " وقد بدت لها الصورة كما صورتها " أكاثيا " موقف "تيزيه" من ابنه "هيبوليت" وقد أفسدت " فيدرا" الأمر له.

وأثناء هذا المنظر يتضح أن هناك "نوربورتو" وأن الأشقر لا يكتفى بقتل فاوستينو ، بل يريد التخلص من "نوربورتو" أيضا ، ذلك أن الجريمة عندما تبدأ ، فإنها تضرب جذورها فى الأرض لتطرح بعد ذلك ثمارها المأسوية:

"**برنابيه** : إنى جئت لأخطرك حتى لا يخرج نوربورتو من هنا بأية حال من الأحوال .

رايموندا : لماذا ؟

نوربورتو : ماذا كنت أقول لك ؟ ألا ترين ؟ يأتون لقتلى ! وسوف يقتلوننى بكل تأكيد سيقتلونى !

رايموندا : سيقتلوننا ! ولكن لابد أن أحداً لَيناديهم .

برنابيه : هو الأشقر، لقد رأيته يجرى على شاطئ النهر نحو أراضى العم أوسيبو، الأشقر هو الذى وشى لهم.

نوربورتو : ماذا كنت أقول لك؟ يريدون أن يقتلنى الآخرون حتى يغطوا على أنفسهم، ولا تكون هناك تحقيقات أخرى، فالآخرون سيرضون معتقدين أنهم قتلوا قاتل أخيهم، سوف يقتلوننى ياخالتى رايموندا سيقتلوننى بكل تأكيد.. ، فهم كثيرون ضد واحد، لن أستطيع أن أدافع عن نفسى، فليس معى ولا

سكين، لأننى لا أريد أن أحمل أى سلاح، حتى لا
أقتل رجلا، فإنى أفضل أن يقتلوننى على أن أرى
نفسى مرة أخرى حيث كنت...، أنقذينى، فمن
المحزن جدا أن أموت دون ذنب، مطاردا كالذئب.

ثم تتكشف أبعاد جديدة بين رايموندا وأستبان ، فى حضور أكاثيا، حين تحاول رايموندا التظاهر أمامه بأنها قد وضعت يدها على الحقيقة كاملة .

رايموندا : اسمع جيداً ، نوربورتو هنا فى بيتك وإن تركته،
فأبناء العم أوسيبيو سيتربصون لقتله ، لأنك لست
رجلاً لتفعل ذلك بنفسك وجها لوجه

أستبان : (وهو يحاول أن يخرج سلاحه) رايموندا !

أكاثيا : أماه !

رايموندا : لا ، أنت لا ! ناد الأشقر حتى يقتلنا جميعاً،
فعليك أن تقتلنا جميعا لتغطى جنايتك... يا قاتل،
ياقاتل !

أستبان : أنت مجنونة !

رايموندا : كان على أن أكون أكثر جنونا ، وكنت أكثر جنونا
يوم أدخلتك هذا البيت ، مثل اللص حتى تسرق

منى أثمن ما فيه .

أما المنظر الأول من الفصل الثالث فيمنح دفعة جديدة لأحداث الحوار البوليسى المثير ، من خلال اللقاء بين رايموندا وخوليانا ، وحوارهما حول حضور النيابة ، لتنتقم من نوربورتو وتتذكر رايموندا وجهة نظر خوليانا فى أستبان ، وتبدو فى حالة قلق نفسى ، حيث إنها مشدودة شدا عنيفا تجاه اتجاهين متضادين ، تجاه زوجها " أستبان" الذى تتمنى أن يعود لتراه "لكى ألعنه وأكرهه طول حياتى (١٥)

وفى الوقت نفسه تحمل له فى قلبها الدفء والحنان ، والاتجاه الآخر نحو ابنتها "أكاثيا" ، فلو أن الامر قد تم على الصورة التى يراها الآخرون ، إذن لقتلته هو لنذالته الشديدة ، وهى لأنها لم تسلم نفسها للقتل قبل أن يفعل ذلك .

لكن" خوليانا " تحاول أن تصور الموقف بشكل مختلف ، فالفتاة كانت تعامله بكراهية منذ الطفولة ، ولو أنها كانت قد أحبته وهى صغيرة ، واعتاد هو على اعتبارها ابنة له ، وربما لم يصل الأمر إلى ما وصل إليه، لأنه كان يراها غريبة بالنسبة له .

"**خوليانا** : إذا كان الذين سيحملون نوربورتو آتين معه ، لن يستطيع أن يعود بهذه السرعة ، وإذا كانت النيابة

أتية أيضاً .

رايموندا : النيابة .. النيابة فى هذا البيت . آه ياخوليانا ما تلك العاطفة ؟!

خوليانا : هيا ادخلى ولا تنظرى لأحد ، فأنت لا تودين أن ترى برنابيه يصل ، بل تودين أن ترى رجلاً آخر ، هو زوجك الذى يمكن أن ألايظل زوجك .

رايموندا : فعلاً ، فالذى دام سنين طويلة لا يمكن أن ينتهى فى يوم واحد ، على الرغم من أنى أعرف أن الأمر لا يمكن أن يتغير ، وأننى إذا رأيته يصل ، لكان ذلك لكى ألعنه وأكرهه طول حياتى ، إنى ها هنا أنظر إلى كل الجهات ، وأود أن تنفذ عيناى فى حجارة هذه الربى ، ويبدو لى أننى أنتظره مثل المرات الأخرى ، لأراه يصل ممتلئا سروراً ، ونتأبط ذراعينا لندخل كالعروسين، ونجلس لنأكل ونحكى لبعض - ونحن جلوس حول المائدة - كل ما فعلناه فى الوقت الذى افترقنا فيه ، ونضحك ونتشاجر أحياناً ، ولكن بكل حنان الوجود دائماً ، وأفكر أن كل هذا قد انتهى ، وأنه لم يعد هناك

مكان لشىء ، وأن سلام الله قد ذهب إلى الأبد من بيتنا .

خوليانا : ولا فكرة بعيدة ، وأنت تعلمين أنه منذ دخل هذا المنزل ليغازلك، لم أنظرله أبداً بعين راضية ، فأنت تعلمين مقدار حبى لزوجك الأول ، فلم يكن فى الدنيا رجل مثله في الخير والعقل .... بحق المسيح، لو لاحظت شيئاً كهذا كيف يكون لى أن أبقى ساكنة؟ .... والآن وقد عرفت ، أدرك أن هداياه للفتاة كانت أكثر من اللازم وأنه كان لا يغضب أبداً مهما كان تحقيرها له ، فلم تقل له كلمه طيبه منذ زواجك منه . لم تكن هى بعد إلا طفلة وكانت تقف لتنهر ولم يكن يجدى تأنيب الجميع ، ولا ضربك لها ، كما تعلمين

ثم يأتى "المنظر الثانى" حين يظهر حال القرية وما يحدث فيها من ثرثرة وتعاطف وتضامن مع "نوربورتو" ، حيث هناك مجموعة أسئلة مطروحة وسط هذا المجتمع الإسبانى الفلاح الثرثار منها :

١ – هل سيأتون ليأخذوا نوربورتو ؟

٢ – هل أبناء العم أوسيبو رغم حبهم له سيقتلونه ؟

٣ – هل العم أوسيبو فى القرية أم ذهب مع أبنائه للنيابة ؟

" **رايموندا** : وهل سيأتون ليأخذوا نوربورتو ؟

برنابيه : يتولى أبوه هذا الموضوع . فالطبيب يقول أن لا تحملوه فى العربة فقد تسوء حالته . عليهم أن يحملوه على نقالة، ثم إن الطبيب الشرعى والقاضى سيأتيان إلى هنا ليأخذا شهادته ، فقد تسوء حالته عند وصوله هناك ، فلا يستطيع أن يشهد، كما حدث أمس حين كان مغمى عليه . وأنت تعلمين ، أن لكل واحد رأيه ولا يتفق رأيان.

خوليانا : يعنى أنهم يحبون نوربورتو كثيراً ، ولكنهم كانوا يفضلون أن يقتله الآخرون . يا لهم من أغبياء متوحشين ! هذا هو الأمر . وإنى قلت لهم أن يشكروك على إخطارك سيدى ، وأن يشكروا سيدى الذى حال بينه وبينهم .

نلاحظ مما سبق ، أن هناك اختلافاً فى الموقفين، فـ" ڤيدرا " تتهم "هيبوليت" اتهاما باطلا ، وموقف " تيزيه "مبنىٌ أساساً على هذا الاتهام الباطل ، أما" رايموندا " فإن موقفها مبنى على

اتهام غير باطل من جانب ابنتها لزوجها .

"**رايموندا** : كنت أكثر جنونا يوم أدخلتك فى هذا البيت ، مثل اللص حتى تسرق منى أثمن ما فيه [١٦] "

"**ريموندا** : هل العم أسيبيو فى القرية ؟ لقد ذهب مع أبنائه عندما قبض عليهم هذا الصباح . لقد أتوا بهم من " الآنثينار " وقد ربطوا ذراعاً فى ذراع ، وجاء وراءهم أبوهم ماشياً طول الطريق وهو يبكى ، وفى يده ابنه الصغير ، ولم يره أحد إلا وبكى ، حتى أكثرهم رجولة " .

إن هذا المشهد يعيد إلى الأذهان فكرة الثأر فى مجتمعنا المصرى ، وخاصة جنوب مصر" الصعيد "، حيث مفهوم " العين بالعين والسن بالسن والبادى أظلم " ، وربما كان هذا من تأثير الفتح العربى للأندلس، الذى استمر حوالى ثمانية قرون ، وترك بعض التقاليد الاجتماعية التى ترسخت فى ترتبه ومنها الثأر .

ويعتمد المنظر الرابع على حوار بين" أكاثيا " و " خوليانا" ، يتضح منه أبعاد العلاقة بين الفتاة وزوج أمها ، فتصرح " أكاثيا" بأنها كانت تحس بالغيرة من أمها ، وأيضاً نرى العودة لجذور المجتمع الفلاحى الثرثار، وقصة الشرف التى أثيرت،

والتى تعكس روح المجتمع الأسبانى المحافظ وهو ما يجسده خوف خوليانا من قول الحقيقة حتى لا يتعرض شرف المرأة للأقاويل .

خوليانا : وهل يسرك ألا تضعى فى الحسبان العار الذى سيقع على هذا البيت وعليك خصوصاً ؟ وكل واحد سيظن ، وسيكون هناك من يعتقد أنك لم تكونى راضية وسيكون هناك من لا يصدق ، ولا يجب أن يكون شرف المرأة موضعاً لحديث لا تكسب من ورائه.

أكاثيا : شرفى! إنى فى نظر نفسى شريفة جداً ، أما الباقون فكل حر فى رأيه ، فإنى لن أتزوج ، وإن كنت سررت لما حدث ، فذلك لأننى لم أتزوج ، وكنت سأتزوج لدفعه إلى اليأس فقط .

أكاثيا : وإنى هكذا وكنت دائماً هكذا من فرط كرهى له .

خوليانا : ومن قال لك إن هذا لم يكن هو أصل كل الشر ، فلم يكن لديك أى سبب لتكرهيه .. ، رأيت كل شىء عندما كنت صغيرة جداً ولم تستطيعى أن تدركى بعد إلى أى حد أيأست هذا الرجل .

أكاثيا : لقد جعلني أكثر يأسا أنى رأيت مقدار حب أمى له ، فكانت هى دائما متعلقة بعنقه ، وأنا كنت أزعجهما دائما .

خوليانا : لا تقولى هذا ، أنت كنت دائما أول شيء فى الدنيا بالنسبة لأمك ، وكنت تستطيعين أن تكونى كذلك بالنسبة له أيضاً .

أكاثيا : بل كنت بالنسبة له أيضاً وما زلت .

خوليانا : ولكن ليس على النحو الذى تقولينه وكأنك تفرحين ، وإنما على النحو الواجب، فلم يكن ليحبك هو على هذا الحب الحرام، لو أحببته أنت على الحب المشروع .

أكاثيا : وكيف كان لى أن أحبه ، إذ كان هو الذى جعلنى لا أحب أمى؟

خوليانا : ماذا تقولين يا امرأة ؟ إنك لاتحبين أمك ؟

أكاثيا : لا ، لا أحبها كما كان ينبغى أن أحبها لو لم يدخل هذا الرجل هذا البيت وهذا اعتراف ضمنى من أكاثيا أن أستبان أصبح حائلاً فى علاقتها الأبدية بأمها ، فهى لم تعد تحبها بالقدر الذى تستحقه

أوالواجب أن يكون.

خوليانا : ....

وهل تريدين أن أقول لك رأيى ؟ فإن ذنبك فى كل هذا ليس بقليل.

أكاثيا : أولى ذنب فى ذلك ؟

خوليانا : أنت .. نعم أنت ، أقول لك أكثر من هذا ، لو كنت تكرهينه كما تقولين ، لكرهته هو وحده .. آه لو عرفت أمك !

أكاثيا : لو عرفت ماذا ؟

خوليانا : أن هذه الغيرة لم تكن منه ، بل منها ، فأى أحد يقول أنك كنت تحبينه دون أن تشعرى .

أكاثيا : ماذا تقولين ؟

خوليانا : لو أنه كره لا أكثر لما كرهته بهذه الطريقة ، فينبغى أن يكون هناك حب كبير لتكرهيه هكذا .

أكاثيا : أنا أحببت هذا الرجل ! أنا أبدا ، أتعلمين ماذا تقولين؟

خوليانا : إنى لا أقول شيئاً .

أكاثيا : لا ، إنك قادرة على أنِ تذهبى لتقولى نفس الشيء لأمى .

خوليانا : وهذا يخيفك ، أليس كذلك ؟ أترين كيف تقولين أنت كل شيئ؟

إن الصراع النفسى عند " أكاثيا" ناجم عن حبها لأمها ، وغيرتها منها، وهذا يفسر حقيقة مشاعرها تجاه استبان ، فهى ليست كارهة له كما تقول وإنما هى محبة له هذا الحب الحرام ، كما فهمت " خوليانا" ، وهذا يجعلنا نرى موطنا آخر من مواطن الاختلاف بين ڤيدرا " راسين" و" هيبوليت" ، وبين قصة الأخوين فى مصر القديمة ، فقد كان الحب الحرام فى كل منهما من جانب واحد ، زوجة الأب لابن زوجها أو زوجة الأخ لشقيق زوجها، ولكن الابن أو الأخ كان لا يرضخ لهذا الحب ، بل يحاربه لأن المرأة فى منزلة الأم ، وهو فى منزلة الابن .

وليس هناك هذا التبادل فى المشاعر - كما نرى فى حالة " أكاثيا" و" أستبان" - وإن كانت هذه الفتاة تحاول أن تخفى حقيقة مشاعرها ، ولقد نجد نفس الموقف فى قصة يوسف عليه السلام كما وردت فى القرآن الكريم : (ولقد همَّت به وهمَّ بها لولا أن رأى برهان ربّه).

وكمـا كـانـت " أونون"على قـرب من"ڤيـدرا" تفـهم مـشـاعـرهـا، وتساعدها على أمرها، كان الأشقر على قرب من" أستبان" يفهم مـشـاعره بل ويسـاعـده على تنفيذ ما يريد ، فقتل " فـاوستينو" حتى لا يتزوج "أكاثيا"،لأن "أستبـان" كان دائمـا يقول :" إذا آلت هذه المرأة لرجل آخر ٠٠ لن أضع شـيئاً فى الاعـتبـار" ، وكان يقول: " إننى مـجنون ، لا أستطيع أن أعيش هكذا ، إنى أموت ، لا أدرى ما يحدث لى ،هذا عقاب ،.هذا هو الجـحيم" حين كانت تشتد به العاطفة اللعينة والحب الحرام "لأكاثيا" ٠

كان الأشقر يأتمر بأمر، سيده بغية أن تكون له سلطة أن يكون ندا لسيده " أستبان" ، و" الأشقر" له رؤية للموقف ، صرح بها "لرايموندا" يقول لها :

الأشقر : " لولاى لما مـات رجل، ولكن ربما سقطت ابنتك ، كانت نزوة كانت شهوة ، لقد شفى وربما كنت أنا الطبيب "

أما المنظر السابع، فعبارة عن محاولة من أستبان والأشقر للحفاظ على سرهما من أن ينكشف أمام أهل القرية ، مما يُعلى من أحاسيس الإثارة والتشويق ٠

يفسر أستبان لرايموندا مشاعره تجاه "أكاثيا" ، بأن الفكرة الحرام كانت كالمرض ، ثم يذكر لها أنه عندما كان صغيرا أنَّبه أبواه وضرباه ، ففكر أثناء غيظه لو أنه مات ، الإشارة هنا إلى عقدة " أوديب" ، ثم بشكل عكسى فى هذه النظرة المدنسة إلى أكاثيا .

الأشقر : إنك على حق ، وهذا اليوم كان عليك أن تقتلنى ، ولكنى فى هذا اليوم خفت لأول مرة ، لم أكن أنتظر أن يطلقوا سراح نوربورتو ، وأنت لم تُرِد أن تعيرنى انتباهاً عندما قلت لك : " ينبغى أن تجعل النيابة تشهد أكاثيا وتقول إن نوربرتو كان قد أقسم أن يقتل فاوستينو " .. هل ستقول أنك تستطيع أن تجبرها على هذه الشهادة ؟ .. وكنا نستطيع أن نجد آخرين يشهدون بأنهم سمعوه يقول نفس الشيء ، وكان الأمر سيتغير ، ولرأينا وأنه ما كانت النيابه لتطلق سراحة بهذه السهولة ، كما كنت أقول : "لك لا أريد أن أنام ، أذكرأننى تصرفت تصرفاً سيئاً ذلك اليوم ، عندما رأيت نوربورتو حراً ظننت أن النيابه والعم أسيبيو الذى

كان يحثها، والجميع كانوا سيأخذون فى البحث
عن وجهة أخرى ، فداخلنى الرعب لأول مرة كما
قلت ، وأردت أن أنسى فشربت ، وليست هذه
عادتى ، فذل لسانى ، ولو قتلتنى بما قُلتُ فى ذلك
اليوم لكان لك كل الحق .. علاوة على أن الهمس
كان يجرى فى القرية، وهذا هو ما أخافنى
خصوصاً عندما سمعت الأغنية فالشر يجىء كله
من هذه الناحية ، صدقنى من ناحية نوربورتو
وأبيه اللذين كانا يشكان فى أنك تجرى وراء أكاتيا
لما حدث بينك وبين نوربورتو ، وهذا هو الصوت
الذى يجب أن نخرسه بأى طريقة ، لأنه يمكن أن
يفقدنا ، فالإنسان يستدل على فعل الجريمة
بمعرفة سببها، أما فيما عدا ذلك .. لو لم يعرفوا
لماذا قتل، لرأينا ما إذاكانوا سيعرفون من قاتله" .

وفى المنظر أيضاً اعتراف صريح برغبة أستبان فى أكاتيا ، ويصف الأشقر حالة هذا العاشق الولهان ، كقدر لافكاك منه .

"**الأشقر** : أنت أعلم بهذا ، ولكن عندما كنت تثق فى كنت
تقول لى يوماً بعد يوم " إذا آلت هذه المرأة لرجل

آخرلن أضع شيئاً فى الاعتبار " وكنت تقول: " ستتزوج وهذه المرة لا أستطيع أن أطرد من سيأخذها ، ستتزوج ، سيأخذونها من هنا ، وكلما أفكر فى الأمر ... " ألم تتذكر كم من صباح جئت لتوقظنى ولا يكاد يلوح الفجر قائلا " هيا يا أشقر انهض ، إننى لم أستطع أن أقفل عينى طوال الليل ، لنذهب إلى الحقل ، أريد أن امشى ، أريد أن أتعب نفسى" ؟! وكل واحد منا كان يأخذ بندقيته ، وكنا نمشى إلى الأمام نحن الاثنان يداً فى يد ، دون أن ننطق بكلمة ساعات وساعات

الأشقر : ويحك يا سيدى ، لاترفع يدك على ، ولاتظن أننى لم أعرف نيتك من قبل ونحن مقبلون ، فقد تخلفت أكثر من أربع مرات وأردت أن تصوب البندقية على نفسك ... وليس هناك سبب لهذا ياسيدى ، ليس هناك سبب ، علينا أن نكون دائماً متحدين جداً، إنى أعلم جيدا أنك آسف على كل ما حدث وأنك إذا استطعت لوددت ألا ترانى طول حياتك ".

وفى المنظر الثامن يصارح الأشقر رايموندا بأن تحقيق النيابة وكل هذه الثرثرة والأغانى من صنع نوربورتو وأبيه ، ولابد أن يدفع أحدهم ثمن هذا الصراع ، ولن تكون هناك ضحية لهذا الصراع سواه :

الأشقر : سترين إن آجلا ، أو عاجلا ، ستستدعينا النيابة جميعاً ، فمن مصلحة الجميع أن نكون كلنا متفقين ،فهل ترضين أن يلقى رجل فى السجن لثرثرة هؤلاء وأولئك ؟

رايموندا : لن يذهب إلى السجن واحد فقط ، أتظن أنك ستهرب ؟

الأشقر : لم أقصد هذا الذى تفكرين فيه ، سيذهب واحد فقط ولن يكون غيرى .

رايموندا : ماذا تقول؟

الأشقر : ولكن ليس من الحق أن أسكت ليتكلم الآخرون ، سترين ، فالأشياء لم تحدث كما تظنين ، هذه الثرثرة التى تجرى فى القرية من صنع نوربورتو وأبيه ، وهذه الأغنية الفاحشة التى أثارتك وجعلتك تعتقدين أنه حدث مالم يحدث " .

وهناك أيضاً اعتراف صريح بالشر من قبل الأشقر وأستبان، لأن الشر عندما يبدأ لا يتوقف إلا بالقضاء على من صنعوه :

"**الأشقر** : لا تغضبى هكذا ، فليس هناك سبب لذلك

رايموندا : ليس هناك سبب وقد قتلتم رجلا ،وها هنا رجل آخر كان يمكن أن يُقتل بسببكم

الأشقر : وهذا أقل شئ يمكن أن يحدث

رايموندا : اسكت ، اسكت ياقاتل ياجبان "

ثم نجده يحاول أن يلعب بعواطف رايموندا بتهدئتها ويطمئنها على مستقبلها مع زوجها ، واستمرارية العلاقة بينهما، مما يجعل شخصيته متدفقة بالحيوية التى تسير فى طريق الشر :

"**الأشقر** : لا سيدى.. ليس عليك أن تضع نفسك فى هذا الوضع معى، ها أنا ذاهب (إلى رايموندا)، لولاى لما مات رجل ولكن ربما سقطت ابنتك، والآن هاك إياه خائف كالطفل والصغير، كل شئ قد انتهى كانت نزوة، كانت شهوة، لقد شُفيت! وربما كنت أنا الطبيب وأعلم أن عليك أن تشكرنى لهذا .

أما فى المنظر التاسع فلا نعلم إن كانت هذه الدموع دموع التماسيح ، فهى هذه المرة دموع من رجل (أستبان) وليست من امرأة حيث يندم أستبان ويخاطب زوجتة بلطف، ولكن هذا بغرض استعطافها لتغير شهادتها فى النيابة .

أستبان : لا تبك ، فلا أريد أن أراك تبكين ، لا أستحق أنا هذا البكاء ، كنت لن أعود إلى هنا أبداً ، كنت سأترك نفسى أموت بين هذه الصخور الموغلة ، لو أنهم لم يصطادونى كالذئب قبل هذا ، فما كنت أدافع عن نفسى ولكن لا أريد أن تقولى لى شيئاً ، فكل الذى تستطيعين أن تقوليه لى قد قلته لنفسى، لقد قلت لنفسى مجرم وقاتل ، أكثر مما تستطيعين أن تقوليها لى ، اتركينى ، اتركينى فلست من هذا البيت بعد ، اتركينى فإنى أنتظر هنا النيابة ، ولا أذهب إليها، وأسلم نفسى لأننى منهوك القوى ، لا أستطيع أن أتحامل على نفسى فأمشى ، ولكن إذا كنت لا تريدين أن أبقى هنا ، سأخرج إلى وسط الطريق ، وأترك نفسى أقع فى أحد مروج العلف كالجيفة الملقاة فى الخارج .

رايموندا : تسلم نفسك للنيابة لتحطم هذا البيت ،وتتناول أقوال الناس شرف ابنتي ، كان ينبغي ألا يكون هناك بالنسبة لك غيرى لو فكرت فى أنا فقط ، أتظن أننى سأصدق هذا البكاء ، لأننى لم أرك تبكى أبداً ؟ اليوم الذى داخلتك فيه هذه الفكرة الحرام ، كان عليك أن تبكى حتى تجف عيناك لرفعها على أخرى ، ما كان ينبغى لك أن تنظر إليها إذا كنت تبكى ، ماذا على أن أفعل إذن ؟ وها أنذا ، الذى يرانى لا يستطيع أن يصدق كل ما حدث لى

أستبان : رايموندا ، يأمرأة ! ارأفى بى ! لو كنت تعلمين! لا أريد أن تقولى لى شيئاً ولكنى أريد أن أقول لك كل شئ ، أن أعترف لك كما لو كنت أعترف ساعة موتى .

أستبان : لا أدرى كأنه المرض الذى يفاجئ الإنسان ، فلكل منا أحياناً أفكار محرمة، ولكن الفكرة المحرمة تزول، والإنسان لا يعود إلى التفكير فيها ، أذكر عندما كنت صغيزاً جداً أنه فى يوم أنبنى فيه أبى

وأوسعنى ضرباً ، فكرت أثناء غيظى فجأة " آه لو أنه مات ! "، ولكن لم يتعد هذا مجرد التفكير، ولما جاءتنى هذه الفكرة، داخلنى ضيق شديد وخوف عظيم من أن يأخذ الله منى، ومنذ ذلك اليوم، اجتهدت لاحترامه، وعندما مات بعدها بسنين وقد أصبحت رجلا، بكيت لهذه الفكرة المحرمة كما بكيت لموته، وكنت أعتقد أن الأمر سيكون كذلك فى هذه المرة. ولكن هذه الفكرة لم تزل، وكلما أردت أن أطردها، أصبحت أكثر رسوخاً. وأنت قد رأيت، فلا تستطيعين أن تقولى إننى توقفت عن حبك، فكنت أحبك كل يوم أكثر وأكثر، ولا تستطيعين أن تقولى إننى نظرت أبداً لأية امرأه أخرى بسوء نية، أما هى فكنت أود ألا أنظر لها أبداً، ولكن دمى كان يشتعل لمجرد شعورى بوجودها إلى جانبى عندما كنا نجلس لنتناول الطعام، لم أكن أريد أن أنظر لها، وحيثما أدر عينى كنت أراها أمامى دائماً. وبالليل عندما كنت أكثر قرباً منى، فى وسط سكون البيت، كنت لا أشعر إلا بها. كنت

أشـعـر بـهـا وهـى نائمـة وكـأنهـا تتنفس فى أذنى،
وكنت أبكى غيظاً وأتوسل إلى الله وأضرب نفسى،
وكنت أريد أن أقـتل نـفـسى وأن أقـتلهـا، لا أدرى
كيف حدث هذا ، فى المرات القليلة التى لم يكن لى
بد من مقابلتها على انفراد ، اضطررت أن أهرب
كـالمجنون ، ولا أدرى مـاذا كـان يـحـدث لو أنـى لم
أهرب ، هل كنت قبلتها أو لـم يكن يهمـنى زواجها،
ولكن خروجها من هنا هو الذى كان يهمنى.

ولذلك رأت رايموندا درءاً للمـآسيأن تذهب أكاثيا بعيداً لتبدأ حياتها ، وتترك لأمها حياتها حتى تعيش وتستمر فى هدوء .

رايموندا : اكـتب لـزوجـة أخـى أوخـينيـا فى" أدرادا " ، فـقـد
أحبت ابنتى دائما حبا جما ، وسـأرسلها إليـها ،
ومن يدرى ؟ فـقـد تتزوج هنـاك ، فـهناك شـبـان من
عـائلات طيبة وثرية ، وهـى أحسن عروس من هنا ،
ويمكن أن تـعـود بـعـد زواجـهـا ، ثم يكون لهـا أبناء
ينادوننا بجدى وجدتى .

وفى المنظر العـاشـر يلتـهب الصـراع بين الأم وابنتـهـا وأن الغيرة الجنسية تغلب على غريزة الأمومة وفضلت أن تحيا مع

الزوج على أن تحيا مع ابنتها :

أكاثيا : إنى سمعت ماذا قررت أن تفعلى بى

رايموندا: كنت تتجسسين ؟

أكاثيا : لم تكن هذه عادتى أبدا، ولكن أعتبرى أننى فعلت ذلك اليوم،فما كنت تتباحثين فيه مع هذا الرجل يهمنى ، ومعنى هذا أنى أنا التى أزعج هذا البيت ، إن الذين لا ذنب لهم عليهم أن يدفعوا بدلا من المذنبين ، وكل هذا لتبقى أنت سعيدة مع زوجك ، إنك تصفحين له عن كل شىء، وتطردينني أنا من هذا البيت، لا لشىء إلا لتبقيا مستريحين .

رايموندا : اسكتى يا ابنتى اسكتى ! إننى أقشعر لسماعك ، كيف تكرهينه أنت ، وأنا أكاد أغفر له .

أكاثيا : نعم أكرهه ، ولقد كرهته دائماً وهو يعلم ذلك أيضاً ، وإذا كان لا يريد أن أشى به فليحضر ليقتلنى ، حتى أرى إذا كنت ستكفين عن حبه أخيرا .

رايموندا : اسكتى يا ابنتى ، اسكتى !

ثم تشرح لها مشاعره على أنها كانت قدراً له، لم يدركه بل وعجز عن تفسيره أو مقاومته ، وتفكر فى إرسال ابنتها إلى

الدير،بشكل ما مثل " ڤيدرا "، حيث أراد الأب إبعاد ابنه نفيا إلى خارج البلاد عقاباً له، وقد أُلصقت به التهمة الباطلة، وهنا تفكر "رايموندا " في إرسال ابنتها إلى الديرلأنها لم تجعل من أستبان أبا لها ، ولم تحاول أن تُشعره بهذا كما تقول "خوليانا" كذلك ، وحتى لا تلوك الألسُن شرفَ الأسرة ، وحتى تخلو "بأستبان" الذى كادت تعفوعنه ، ففكر فى إبعاد ابنتها .

ويُفتضح الأمر حين تطلب الأم من "أكاثيا" أن تنادى "أستبان" بأبيها ، وذلك أن المواجهات الدرامية لا تتوقف بطول المسرحية :

رايموندا: ألا تقولين له أبى بعد ؟ماذا ؟ أفقدت عقلك ؟ آه أفم على فم وأنت تعانقها ؟ ابتعدى . ابتعدى ، الآن أرى لماذا لم ترضى أن تناديه بأبى ! الآن أرى أن الذنب كان ذنبك أنت يا ملعونة .

أكاثيا: أجل ، أجل ، اقتليني ! هذه هى الحقيقة ، هو الرجل الوحيد الذى أحببته(١٧)

ثم تنتهى المسرحية بأن يقتل " أستبان" " رايموندا " لأنها تحاصره حتى لا يهرب مع "أكاثيا" ، وهى تقول لابنتها :" لن يستطيع هذا الرجل أن يفعل شيئاً ضدك" لقد سلمت " (١٨)

لقد حاول " بينايتتى " أن يقترب من البناء التراجيدي فيما يخص شخصية " أستبان " الذى أحب " أكاثيا" هذا الحب الحرام دون أن يستطيع له دفعا ، وكأنه قدر لافكاك منه ، وكأنه نفس الحب الحرام الذى قذفته " فينوس" فى قلب " فيدرا" وحاولت مقاومته ، كذلك قاوم " أستبان " هذا الحب المدنس ، ولم يستسلم له إلا حين جاء نوربورتو يخطب الفتاة فأبعده بحيلة، وحين جاء " فاوستينو " لخطبتها دبر أمر قتله مع الأشقر

وفيدرا لم تستسلم لحبها إلا حين غاب الملك " تيزيه " فى رحلته الطويلة ، ثم جن جنونها وأكلتها الغيرة حين عرفت حب هيبوليت لـ "أريسيا " ، وهكذا كانت فيدرا مصدراً لإلهام العديد من كتاب المأساة عبر التاريخ .

هوامش الفصل الثالث

١ – الأراديس نيكول المسرحية العالمية ج ٥ ترجمة د شوقى السكرى – الدار القومية للتأليف والنشر مصر ص ١٧٥

٢ – خاثينو بينا بنتى الحب الحرام " المدنسة" ترجمة د . عطية هيكل مسرحيات عالمية – عدد ٦ نوفمبر ١٩٦٥ مقدمة ص ١٢ ، ص ١٣

٣ – فرديكو جارثيا لوركا الزفاف الدامى ترجمة د . حسين مؤنس – روائع المسرح العالمى ١٩٦٤ وزارة الثقافة ص ٤١

٤– اليخاندرو كاسونا " مركب بلا صياد " ترجمة د . محمود على مكى مسرحيات عالمية – ١٣ و ١٩٦٥ ص ١١ وزارة الثقافة مصر .

٥ – أنظر المرجع السابق ص١٢

٦ – خاثينتو بينا بنتى ترجمة د . عطية هيكل مسرحيات عالمية المقدمة ص ٣١

٧ – المسرحية ص ٤٨

٨– المسرحية ص ٤٨

٩– المسرحية ص ٤٩

١٠– المسرحية ص ٥٨

١١ – المسرحية ص ٧٧

١٢ – المسرحية ص ٧٩

١٣– المسرحية ص ١٠٥

١٤– المسرحية ص١٠٦

١٥ – المسرحية ص ١١٠

١٦ – المسرحية ص ١١٥

١٧ – المسرحية ص ١٣٧

١٨ – المسرحية ص ١٥٠

الفصل الرابع

- "ڤيدرا فى المسرح الأمريكى" " يوجين أونيل"
- مسرحية "رغبة تحت أشجار الدردار"

يوجين أونيل

ولد " يوجين أونيل" سنة ١٨٨٨ ، وهو ابن لممثل أمريكى معروف يدعى "جيمى أونيل ،تلقى تعليمه الأولى فى مدراس الروم الكاثوليك، لكنه لم يكمل تعليمه الجامعى الذى بدأه فى كل من جامعتى بونستون وهارفارد [١].

وقد عمل أونيل فى بداية حياته بحارا، وباحثا عن الذهب،وميكانيكيا لإصلاح آلات الحياكة ، ولكنه كان شديد التأثر بعمله كبحار ، وهجر البحر إلى فرقة أبيه المسرحية وقام بدور فى مسرحية رومانسى (الكونت دى مونت كريستو) ،وبدأ يكتب أول مسرحياته وهو فى الرابعة والعشرين ، وهى مسرحية (العنكبوت) التى تعرض فيها لحياة مومس تعيش فى حماية أحد عشاقها .

وفى سنة ١٩١٦ انضم إلى فرقة ممثلى بروفنستون ، التى أخرجت له معظم مسرحياته الأولى ، ولكنه لم يرض عن مسرحياته ، وفى سنة ١٩٥٣ توفى أونيل تاركا وراءه رصيداً ضخماً من التراث المسرحى .

بداياته :-

يعد أونيل رائد المسرح الأمريكى بصفة عامة، فهو أول من أرسى تقاليده ، وأول من كتب مسرحيات أمريكية ناضجة بمعنى الكلمة ، وكان له نوع خاص من الطقوس وشاء سوء حظه أن يكون هو أول كاتب مسرحى ذا نظرة جادة إلى الدور الحيوى الذى يجب أن ينهض به المسرح

مما عرضه للهجوم الشديد من ناحية النقاد، مع أنه كان يعالج موضوعات خاصة بالحياة التى عاشها ، ومن تجاربه الذاتية، وبأشخاص يعرفهم .

سمات مسرح أونيل :-

١ - الاهتمام بالرمز المركزى ، كما فى مسرحية (رغبة تحت أشجار الدردار) ، حيث جعل الشخصيات والأحداث تدور فى نطاق هذا الرمز فى تكوين مسرحيته التعبيرية وفى تركيبها .

٢ - معظم مسرحيات أونيل الأولى تميل إلى أن تكون تعبيريه فى تركيبها الرمزى.

٣ - استخدام تكنيك الحلم فى المسرحيات التعبيرية مثل سترندبرج .

٤ – التنقل بين الأساليب الفنية المختلفة ، وعدم الاستقرار على شكل معين ، فهو قد أخذ ينتقل من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، إلى المسرحيات المعجزة إلى المسرحيات التاريخية إلى المآسى اليونانية ، فلم يستقر فى قالب واحد .

٥ – الاهتمام بالشكل الخارجى .

٦ – الاهتمام بتصوير موضوعات ذاتية نابعة من حياته الخاصة و المواقف التى مرت به .

٧ – الاهتمام بمعالجة موضوعات الجنس المُحرم ، وهى السمة التى تهمنا أساساً فى دراستنا هذه .

مسرحية "رغبة تحت أشجار الدردار"

طرحت المسرحية قضية خطيرة ، وهى قضية قدر الإنسان فى عصرنا الحاضر، فليس فى هذا العصر آلهة تتآمر على الإنسان وتضع فى طريقه عقبات تستدرجه إلى الجريمة ، وإنما الإنسان نفسه يتآمرعلى ذاته ، وهو منقسم على نفسه ، حائر بين الخير والشر ، وبين هذين القطبين تدور رَحى المعركة التى ينهزم فيها الإنسان رغم أنفه .

وتقوم هذه المسرحية على فلسفة أن الإنسان خاطئ لا محالة ، ولكنه بالندم يملك أن يسمو على الخطيئة، لذلك نجد الشخصيات الأساسية الثلاثة ترتكب خطأ ما ، ولكننا فى النهاية نتعاطف معها ، لأنها تستطيع أن تسمو على هذه الخطيئة بالندم . والخطيئة فى المسرحية هنا توزع بين الثلاثة أيبين وآبى وكابوت ، كل منهم له سقطة درامية ، أيبين وآبى و العلاقة غير الشرعية التى نشأت بينهما، أما "كابوت" فسقطته التراجيدية هو أنه عاش فى وهم أنه مازال قوياً ولديه فحولة

جسدية وجنسية ، وقد توقف به الزمن عند مرحلة ما،وهنا ينشأ سؤال يلح على القارئ: مع من نتعاطف؟ هل نتعاطف مع أيبين وآبى؟ أم مع كابوت ؟ وهنا نجد موضوعية الدراما عند أونيل ، فلم يتحيذ لأية شخصية ، فجميعهم برىء ومتهم ، كابوت نتعاطف معه لانهيار كل شئ حوله، وفى نهاية المسرحية يعود وحيداً ، لاشىء غير أبقاره ومزرعته ، وأيبين وآبى يكون مصيرهما السجن وقتل ابنهما الطفل ، أى نحن نتعاطف مع كل من الطرفين ، لأنهما استطاعا أن يسموا على أخطائهما (٢)

والقضية المأسوية والدرامية تتبلور فى مدى علاقة الجنس بالحب وأيهما يولد أولاً؟ من الواضح – من خلال المسرحية – أن الشهوة الجنسية تكون نتيجة لتداعيات العلاقات غيرالسوية ، حيث يتزوج العجوز شابة ، والشاب لا يتزوج ، هذه المساحة من العلاقات غيرالسوية وغير المنطقية سمحت للشهوة والجنس أن يكونا لهما الصدارة في المسرحية.وهما محركان أساسيان داخل المسرحية فالجنس يولد الحب ، وليس العكس ، وهنا نجد أن تلك النظرية تغير كل المفاهيم السابقة ،حيث كان معروفاً أن الحب يولد أولا ثم يأتى بعد ذلك الجنس .

كذلك تلعب دلالات المكان دوراً حيوياً فى عمليات الصراع والتطوير التى تمر بها الشخصيات ، بحكم وجودها فى مزرعة واحدة ، وهى التى تعنى الأمان والاستقرار بالنسبة لآبى،وتعنى القوة والحياة بالنسبة لكابوت حيث إنها استمرار لحياته وجهده خلال عمره الطويل، بل هى تعنى أيضاً الأم المفقودة بالنسبة لأيبين والتى يراها بها، فهى بالنسبة له جزء مهم وأساسى ، والرغبة فى امتلاكها رغبة قوية وأكيدة .

بل إن المزرعة بالنسبة للجميع تعنى الجمال والقوة ، فنجد فى نهاية المسرحية الضابط الذى ياتى للقبض علىآبى وأيبين، يتمنى أن يمتلكها ، ولكن هى فى نفس الوقت نقمة على الجميع، أو نقمة على من حولها ، فالرغبة فى امتلاكها تقود أيبين وآبى إلى السجن ، والتمسك الشديد بها يقود كابوت إلى الوحدة فى النهاية.

وأيضا هناك سؤال آخر يتعلق بأشجار الدردار، تلك التى تحمل رقة المرأة وخشونة الرجال ، وتظلل على البيت للإيحاء بالحزن الكامن داخله.

كما ولدت المسرحية فى ذهن القارئ تناقضاً بين الحياة فى تلك المزرعة التى تفنى الرجال – فقد ذكر بيتر وسيمون أنهما

أضاعا فيها عمرهما- وبين الحياة فى كاليفورنيا حيث الحرية والذهب ، فلا وجود للعبودية التى يمارسها الأب معهما هناك .

وأيضاً من ضمن طرح المسرحية للعلاقة بين الأب والابن ، فإن كسر التابوه الدينى لهذه العلاقة ناتج عن قهر الأب ومحاربته فى كل مايملك ، حتى ولو فى العاهرة التى كان يذهب إليها أبوه ، وفى زوجته ، وذلك انتقاما لأمه التى أعطت كابوت كل شى،وهو لم يعطها غير القسوة.

ومن هنا تولد لدى أيبين عقدة أوديبيه ، حيث حنان الأم وقهر الأب جعلاه يرتبط أكثر بالأم ، وأتاح مساحة الانتقام التى يسير فى فلكها الحدث الدرامي ، والأب يعبر عن هذا ، حيث يكره ابنه، ويشبهه بأمه ، مع أنه فى الحقيقة يشبه أباه ، ويتبادر إلى الذهن بعد قراءة المسرحية على الفور التراجيديات اليونانية ، مثل ڤيدرا وميديا، فتلك المسرحية تحتوى على فعل ڤيدرا وميديا بشكل واضح .

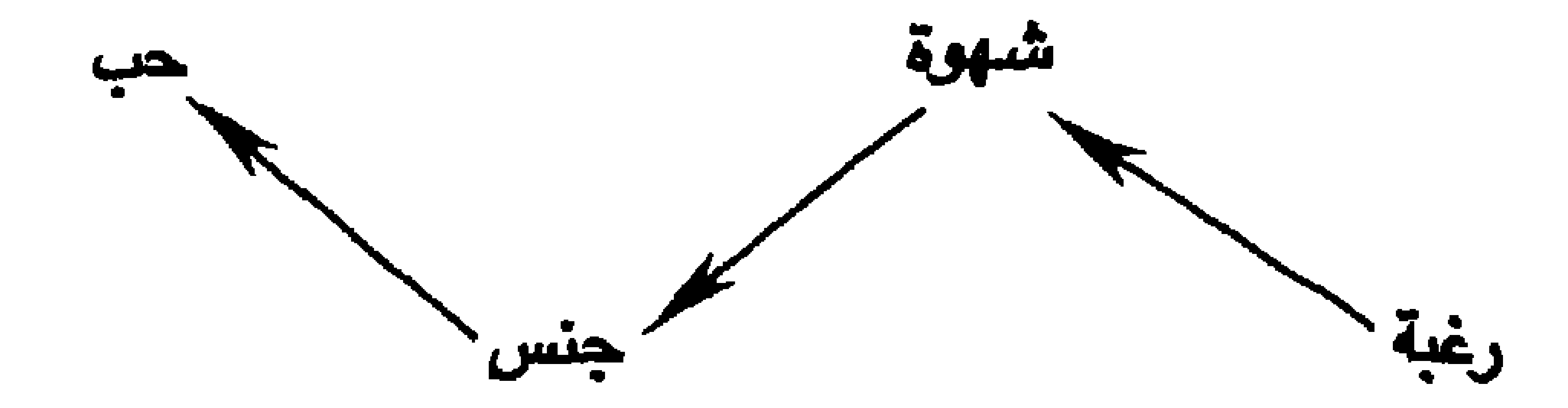
هناك أيضاً كسر تابوه وهو قتل الأبناء والحب المحرم ، وليس فى تشابه ڤيدرا فى العلاقة الثلاثية بين الأب والابن والزوجة ، والعلاقة غير الشرعية التى تنشأ بين الزوجة وبين أيبين ، ولكن كل هذا معالج بمفهوم عصرى مختلف ، فقد

استطاع أونيل أن ينفذ إلى طبيعة النفس البشرية بوضوح ، والتى تجعل أيبين لايقاوم جسد آبى ، أما ميديا التى توجد فقط فى قتل آبى لطفلها فهى دليل على شدة حبها لأيبين ، وإن قتل الابن هو تصالح مع المجتمع ، على اعتبار أن الابن هو ثمرة الحب المحرم الذى يرفض المجتمع أن يصبح الابن أخا الأب ، والخيانة الزوجية فيموت الطفل أو تقتله هى .

والفكرة الرئيسية فى المسرحية هى الحب الذى يمكن أن يتولد تحت أى ظروف ، فهو حب متعدد الجوانب ، فهناك حب الامتلاك (المزرعة) وحب النفس والزهو كما لدى كابوت ، والحب المتولد عن حب الجسد لدى أيبين وآبى .

ورغم تشابه هذه المسرحية مع التراجيديات الإغريقية إلا أنها لا تعد تراجيديا، فلا توجد الشخصية النبيلة التقليدية ، فهناك مسافات طويلة وبعيدة بين الشخصية اليونانية والشخصية الأمريكية التى تتحدث اللهجة الشعبية اليومية ، والتى تقترف أفعالاً محرمة مثل الزنا كفعل للحب المحرم .

ولايوجد بالتراجيديا اليونانية الجنس الإباحى، حتى إن ميديا لايوجد بها جنس، ولايوجد لدى أونيل فكرة البطل الخارق (superman) .



الشخصيات الغائبة الحاضرة :-

إن استخدام أونيل للشخصيات الغائبة كمحور أساسى فى المسرحية مثل مينى ، هو استخدام شخصيات غائبة حاضرة داخل الحدث ، فهى تكثيف درامى ، أولاً لأن أيبين يعلم أنهاعشيقة أبيه ، إلا أنه يقاسمه فيها، ونعلم هذا من حوار سيمون وبيتر وأيبين ، فهذا تكثيف لما حدث فى المسرحية من مصاحبة أيبين لزوجة أبيه آبى.

وأيضا موقف مينى كعاهرة تجمع بين الأب وابنه هو موقف آبى فيما بعد .

علاقة أيبين ←── علاقة ←── بمينى ←── ترشيح لعلاقته بآبى فيما بعد

علاقة مينى ←── علاقة بالاب + الابن ترشيح لموقف آبى منهما

الأم الغائبة الحاضرة : -

نحن لا نلحظ أى وجود أو صدى ذكر عن أم بيتر وسيمون،

ولايوجد لهما دافع للبقاء مع هذا الأب .

أما أم أيبين فإنها تمتلك المزرعة التى هى محور الصراع، فالجميع يريد أن يمتلكها ، إذن فهى شخصية مسيطرة على سلوك أيبين ، ومن ثم على باقى الشخصيات.

ويعد أونيل أول من رفع راية الجنس ، وعالج الموضوعات التى كان يعالجها المسرح الأوربى بحياء، مثل تيمة الجنس ، وكل المحرمات والزنا، والخيانة الزوجية ، وقتل الأبناء، كل هذه الموضوعات ضد مبادئ المجتمع البرجوازى.

ويعالج أونيل الرغبة التى هى ضوء الشهوة، شهوة الجنس، وشهوة المال ، وشهوة الامتلاك ، فضلا عن الرغبة فى الحب الحقيقى ، والذى يضطهده ويغضبه ، ولايبيحه إلا إذا وافق المحاذير الدينية والأخلاقية . الشجرة هنا رمز للشهوات التى تغرس جذورها فى النفس وتبدى فيها ولها شكل الأفاعى والشرايين المتشابكة ، تلك شجرة الشهوة التى تظلل الجميع ، وهى فى وجه آخر ، الشجرة الأم التى تظلل وتضحى وتحمى ، الأم الحانية والمتملكة فى آن واحد، الأم الوالدة، والأم التى تكمن فى المرأة .

القسم الأول

"المنظر الأول" : تدور أحداث المنظر الأول خارج المزرعة وقت الغروب، وتفتتح المسرحية بوصف لتوضيح رجولة وفحولة أيبين.

"أيبين فهو يغض ناظريه ، ويحدق حواليه فى عبوس ، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره طويل مفتول العضل وجهه متناسق التقاطيع جميل الشكل ، ولكن يكسوه تعبير الحنق والتحفز ، عيناه السوداوان المتحديتان تذكران المرء بعينى حيوان متوحش وقع فى الأسر ، وكل يوم بالنسبة له قفص يجد نفسه أسيراً داخله ،ولكنه فى أعماقه لم يقهر، يحيط به جو من حيوية وحشية مكبوتة ، شعره أسود ، وله شارب وأثر رقيق من لحية مجعده ، يرتدى ملابس عمال المزارع الخشنة ".

ثم يبدأ المؤلف بتعريف الأخوة بيتروسيميون ويعرفناعلى أعمارهما ، موضحاً وعلاقتهما بأيبين .

"يدخل سيميون وبيتر عائدين من عملهما فى الحقول ، إنهما رجلان طويلان أكبرسنا من أخيهما غير الشقيق (سيميون فى التاسعة والثلاثين وبيتر فى السابعة والثلاثين) جسداهما أكثر بسطة وأيسر قالبا وأكبر بدانة ، وجهاهما أشد غباء وألفة ، فيهما دهاء ،وهما أكثر واقعية، كتفاهما منحنيتان قليلاً من أثر

سنوات العمل فى المزرعة ، إنهما يسيران فى تثاقل وبطء ، فى أحذيتهما القبيحة ذات الرقبة والنعل السميك التى تلتصق بها كتل من الطين ،تحمل ملابسهما ووجهاهماوأيديهما وأذرعتهما العارية ورقبتاهما أثر الأرض ، وتنبعث منهما رائحة الأرض ، يقفان سويا لحظة أمام المنزل ، ثم كأنهما مدفوعان بدافع واحد يحدقان ، بغباء فى السماء وهما يتكئان على فأسيهما ، يكسو وجهيهما تعبير مكبوت لايلين ، وعندما يتطلعان إلى أعلى يلين هذا التعبير .

سيميون : (معترفا رغم أنفه) رائعة ٠٠!

بيتـر: أجل

سيميون : (فجأة) منذ ثمانية عشر عاما ٠٠

بيتـــر: ماذا؟

سيميون : جين زوجتى توفيت ٠٠

بيتـــر: كنت قد نسيت

سيميون : إننى أتذكرها من حين لآخر، وهذا يجعلنى أشعر بالوحشة ، كان شعرها طويلا كذيل الحصان وأصفر كالذهب !

وهنا يصف بيتر الغرب على أنه عالم مختلف عن الجنوب الذى يعيشون فيه الآن وعن حلمه وأخاه فى الحياة بالغرب ، على اعتبار أنه الخلاص المسيحى الذى يحتويه ويبحث عنه للهروب من الحياة مع كابوت

بيتر : حسنا ‥ لقد مضت (يقول الكلمات السابقة بحسم ودون تأثر ، ثم يقول بعد برهة) سيم هناك ذهب فى الغرب ٠

سيميون : لايزال واقعا تحت تأثير منظر الغروب – فى شرود) فى السماء؟

بيتر : هيه ‥ ربما ‥ فهناك أرض الميعاد (يتزايد انفعاله) ذهب فى السماء، فى غرب البوابة الذهبية لكاليفورنيا! الغرب الذهبى! حقول من الذهب!

سيميون : (منفعلا بدوره) هناك ثروات ترقد على سطح الأرض مباشرة فى انتظار من يجمعها ! كنوز الملك سليمان كما يقولون![٣]"

ويصف بيتر الحياة فى المزرعة بأنها متحف حجرى ، كأنه يرمز هنا للأب الذى تقف حياته عند تصور مرحلة معينة لذاته ، وهى مرحلة الشباب ورفض الشيخوخة رغم أنها الواقع ٠

بيتـر : (بمرارة تهكمية) وهنا .. توجد أحجـار على سطح
الأرض، أحـجـار فـوق أحـجـار لإقـامـة الأسـوار
الحـجرية، وعـاما بعد عـام يقـيم هو وأنتِ وأنا ثم
أيبين أسواراً حجرية من أجله ليحبسنا داخلها.

(إن كـابوت لم يسـتطع أن يخلف النمـوذج الأبوى المطلوب،
لذلك نجد أن أبناءه حتي فى غيـابه ينتـهكون الحـرمـة الأبوية
الكلامـية ، سـواء الأشـقـاء أو الأخ الثـالث ، فيبـدأ حـوار يكشف
مدى كراهيتهم وعدم احترامهم للأب)

بيـتـر : أعـتـقـد أنه باسـتطاعـتنا أن نجـعل المحكمـة تعلن
جنونه..

سيميـون : لقـد سلبـهم أمـوالـهم فى مـهارة ، وتفـوق عليـهم
جميعاً ، ولن يصدقوا أنه مطلقاً مجنون .
(فترة صمت) علينا أن ننتظر حتى نواريه التراب.

أيبين : (بضـحكة ساخـرة) أكـرم أباك (يسـتديران مأخـوذين
ويحملقان فيه ، يبتسم ثم يقطب) كم أتمنى لو مات
(يحملقان فيه ويستمر فى كلامة بلهجة تقريرية)
العشاء معد

سيميون و بيتر : (سوياً) أجل "

فى " المنظر الثانى ":

حول تعليق بيتر وسيميون على ما قاله أيبين فى حق أبيه ، وفى الوقت نفسه تظهر العقدة الأوديبية داخل أيبين فى تلك اللحظة .

"**أيبين** : (بعنف) لا أعترف به أباً !

سيميون : (بجفاء) إنك لم تكن لتسمح لغيرك أن يقول ذلك عن أمك ! ها! (يرسل ضحكة مقتضبة ساخرة ، ويبتسم بيتر)

أيبين : (بشحوب شديد) لقد قصدت أننى لست منه .. إننى لا أشبهه إنه ليس منى

بيتر: (بجفاء) انتظر حتى تبلغ من العمر ما بلغ !

أيبين : (بحدة) إننى ابن أمى .. كل قطرة من دمى !

(فترة صمت . يحدقان فيه بفضول ولا مبالاة)

بيتر: (مذكرا إياه) لقد كانت طيبة مع سيم ومعى ومن النادر أن توجد زوجة أب طيبة

سيميون : لقد كانت طيبة مع الجميع

أيبين : (بتأثر عميق ، ينهض على قدميه ، ويقوم بانحناءة غير رشيقة ، قائلاً لكل منهما فى تلعثم) إنى

شاكر لكليكما ، أنا ابنها ووريثها [٤] "

وهنا وصف لأم أيبين ، وكيف كان كابوت يقابل الإحسان بالجفاء

بيتـر : (بعد لحظة ، بعقل) لقد كانت حتى معه

أيبين : (فى وحشية) وردا لجميلها قتلها!

سيميون : (بعد لحظة) لا أحد يقتل إطلاقا أى شخص ، بل يوجد دائما ثمة شئ ، وهذا الشئ هو الذى يقتل .

أيبين : ألم يستعبد أمى حتى الموت ؟

بيتـر : لقد استعبد نفسه حتى الموت، استعبد سيم، واستعبدنى، واستعبدك حتى الموت كل ما فى الأمر أن أحدا منا لم يمت.. بعد".

السؤال المادى الذى يطرح نفسه فى المسرحية (لماذا يظلون فى المكان ويجيب أيبين ؟)

أيبين : (بتصميم)، ولكن لن يكون ، فأنتما لن ترحلا أبدا ، لأنكما ستبقيان هنا لتحصلا على ميراثكما فى المزرعة ، مؤملين دائماً فى أنه سيموت عاجلاً ".

(وحديثهما الآتى سيكون عن نقطة محورية ومركزية داخل الخط الدرامى، حيث الشهوة هى المسيطرة على روح النص،

وحيث مينى التى تضاجع الأب والابن وهى تبدو عاهرة في ربيع العمر) ٠

"**بيتر** : أذاهب إلى القرية ؟

سيميون : لزيارة مينى ؟

أبيين : (فى تحد) أجل !

بيتر: (باستهزاء) المرأة الشهوانية ؟ !

سيميون : الشهوة ، ذلك هو الشيء الذى ينمو فى داخلك !

أبيين : ولم لا ، إنها جميلة !

بيتر: منذ عشرين عاما وهى تدعى هذا الجمال !

سيميون : طبقة جديدة من الطلاء تجعل من امرأة فى الأربعين صبية صغيرة " (٥).

وفى **"المنظر الثالث"** : كان خبر زواج الأب كابوت من آبى صاعقاً للأولاد ٠

"**أبيين** : عندى أنباء لكما ! ها ! (يطلق ضحكة مبتورة ساخرة)

سيميون : (غاضباً) ألم يكن باستطاعتك الاحتفاظ بها حتى ننال قسطاً من النوم؟

أيبين : لقد أوشكت الشمس على الشروق(ثم منفجراً) لقد ذهب وتزوج مرة أخرى!

سيميون وبيتر : (فى انفجار) أبى ؟

أيبين : لقد ارتبط بامرأة فى الخامسة والثلاثين وجميلة كما يقولون (تعليق من بيتر وسيميون عن أبيهم الذى خدعهم)

بيتر : لقد خدعنا (فترة صمت ، ثم باقتناع) يوجد ذهب فى حقول كاليفورنيا ، ياسيم لم تعد ثمة فائدة من البقاء هنا الآن.

سيميون : هذا بالضبط ما كنت أفكر فيه (بتصميم) خير البر عاجله ! فلننطلق هذا الصباح .

إن هذا الحوار يوضح منظومة قيم مختلفة داخل المجتمع الأمريكى وعدم وجود المرجعية الأخلاقية داخل الأسرة،حيث سرقة الأب وتلصص الأم على الأب وهى سلوكيات خاطئة تربوياً يكتسبها الأولاد بالوراثة وينميها ويبلورها المجتمع والتنشئة الثقافية .

بيتر: ولكن من أين جئت بتلك النقود على أية حال ؟

أيبين : (بدهاء) إننى أعرف المكان المخبأة فيه ، لقد ظللت أنتظر أخبرتنى أمى بمكانها ، لقد ظلت تعرف مكانها طيلة سنوات ، ولكنها كانت تنتظر ، لقد أصبحت ملكها الآن تلك النقود التى اقتصدها من مزرعتها وأخفاها عنها ، لقد صارت نقودى بمالى من حقوق ٠

بيتر: وأين مخبؤها ؟

أيبين : (بدهاء) حيث لن يمكنك العثور عليها إطلاقا دون معونتى ، لقد كانت أمى تتجسس عليه وإلا ما عرفت مكانها (فترة صمت ينظران إليه فى ريبة ، وينظر هو كذلك إليهما) حسنا هل تتم الصفقة؟

(هنا تبرز صفة من صفات هيبوليت، وهى تنكره للحب واحتقاره للعاطفة)

"**سيميون :** (بجفاء) أنت تحبها أليس كذلك ؟

أيبين : (باحتقار وتكبر) الحب ! ٠٠ إننى لا أحفل مطلقاً بمثل تلك النفاية !"

وفى" المنظر الرابع" تظهر شخصية آبى وكابوت ويبدأ الظهور بوصف تفصيلى لشخصية آبى ٠

سيميون : (حين تتناهى إليه أصوات بشرية تأتى من جهة اليسـار ، من الخلف) لقـد وصــلا ! (ينقلب الشقيقان إلى تمثالين جامدين متجهمى الوجه ، يدخل أفراييم كابوت وآبى بوتنام) .

وهنا نرى صفات آبى الفسيولوجية والشخصية ، والتناقض الشكلى والمعنوى بينها وبين كابوت ، فكابوت فى الخامسة والسبعين ، طويل ونحيل ، به قوة ضخمة عنيفة مختزنة ، ولكن كتفيه منحنيتان من أثر العمل الشاق، ووجهه جامد كما لو كان من الصخر، ولكن به شيئا من ضعف ، ولون من الكبرياء الوضيعة فى ثنايا قوته الضيق الأفق ، عيناه ضيقتان متقاربتان قصيرتا النظر إلى أقصى حد، تطرفان باستمرار وهما تجهدان فى التركيزعلى الأشياء، نظراتهما فيها شيء مجهد ، منكفئ على ذاته، إنه يرتدى حُلة يوم الأحد السوداء المقبضة وآبى فى الخامسة والثلاثين ، ممتلئة الجسم ، تفيض بالحيوية وجهها المستدير رائع، ولكن يشوه من جماله تعبير الشهوة المتدفقة الذى يرتسم عليه ، فكها يدل على القوة وصلابة الرأى وفى عينيها إصرار قاس ،

ويغلف شخصيتها بشكل عام نفس مظهر القلق والتوحش والاندفاع الذى يبدو واضحا عند أيبين [٦]

ثم يبدأ كابوت فى عكس صفاته التى كان قد تحدث عنها ابناؤه وتبدو كلماته كلها أنانيه وحب التملك وبداية السعى إلى من ستملك .

كابوت : (أثناء دخولهما وفى صوته الجاف المشروخ انفعال غريب مكبوت) ها نحن قد جئنا إلى البيت، آبى .

آبى : (باشتياق للكلمة) البيت ! (عيناها تتفحصان المنزل دون أن يبدو عليها رؤية الشخصين المتصلبين عند البوابة) إنه رائع ,رائع ! لا اكاد أصدق أنه ملكى حقا !

كابوت : (بحدة) ملكك ؟ إنه ملكى أنا ! (يحدق فيها بنظرات نفاذة وتحملق هى فيه فيضيف وقد رق صوته) ربما ملكنا نحن الاثنين ! لقد ظل موحشا فترة أطول مما ينبغى طالما شعرت بالهرم كل ربيع، وقلت أن البيت لابد أن تكون له امرأة

(وهذا إثبات لكل ما وصفه أيبين عن والده من قهره لأمه ، وعدم احترامه لكيان الأنثى وذاتها ونكرانه للجميل).

" **كابوت** : (بابتسامة ازدراء) لست فى حاجة إلى الاكتراث بأيبين ، فأيبين ليس إلا أبله غبياً ، كأمه تماما ، رخو وساذج !

سيميون : (بضحكته الساخرة المتفجرة) ها ! إن أيبين قطعة منك ، صورة طبق الأصل ، صلب مرير كشجرة الجوز! كلبان ، فيأكل أحدهما الآخر ، وسيأكلك أنت ، أيها العجوز (٧) ".

(والسؤال المادى الذى يطرح نفسه على طول المسرحية ويتضح من خلال آبى وهى تؤكد دائماً على الملكية الخاصة كناية منها على ما تهدف إليه من رغبة لتملك كل شئ ، وقد يكون أيبين أيضاً من ضمن هذه الرغبات)

"**آبى** : هيه – الأن انتهينا من هذين ، أليس كذلك ؟

(لايجيب ، وبعدئذ تستطرد فى لهجة تملك)

هنا غرفة نوم بديعة يا أفراييم..وفراش بالغ الروعة، أهذه حجرتى يا أفراييم ؟

كابوت : (بعبوس ودون أن ينظر إلى أعلى) حجرتنا !

(لا تستطيع أن تخفى امتعاضة مقت ، فتدخل رأسها ببطء
ثم تغلق النافذة ٠٠٠

يبدو كأن فكرة مريعة مفاجئة قد تسللت إلى ذهن كابوت ،
لقد كانا يدبران شيئاً ما ! يحتمل ..يحتمل أن يكونا قد سمما
الماشية أو شيئاً من هذا القبيل ! "

وفى أول لقاء منذ بداية المسرحية يجمع بين أيبين وآبى معاً :
حيث (يكاد يهرع فى اتجاه الحظيرة ، بعد لحظة يدفع باب
المطبخ ، فينفتح ببطء وتدخل آبى ٠ تبقى لحظة وهى تتطلع إلى
أيبين فى البداية لا يلاحظها تتفحصة بنظرة نفاذة بعينيها، وهى
تحسب مقدار قوته بالنسبة لها ، ولكن تحت هذه النظرة تستيقظ
فيها رغبة غامضة ، تثيرها قوته وحسنه، يحس بوجودها فجأة،
ويرفع ناظريه ، تتلاقى أعينهما ، يقفز واقفا على قدميه وهو
يحدق فيها دون أن يلفظ بكلمة)٠

آبى : (بأقصى ما تستطيع من إغراء ، وتظل تستعمل هذه
اللهجة طوال هذا المنظر) هل أنت أيبين؟ أنا آبى
٠٠(تضحك) أقصد أنا أمك الجديدة ٠

أيبين : (فى حقد) كلا ، عليك اللعنة !

(محاولة إيقاعه فى الغواية بكلمات محسوسة ، ولكن تحمل أكثر من مقصد ، كنوع من التلاعب بالمعانى والألفاظ).

آبى : لا تكترث به ، إنه رجل عجوز (فترة صمت طويلة يحدق خلالها كل منهما فى الآخر) أيبين إننى لا أود أن ألعب دور الأم معك (بإعجاب) فأنت أكبر من هذا سنا وأضخم جسدا ، إنى أود أن أكون لك صديقة ، وربما اذا اتخذتنى صديقة ازدادت رغبتك فى البقاء ، هنا وربما أستطيع أن أسوى ما بينك وبينه (بازدراء من يحس بقوته) أعتقد أننى أستطيع حمله على أن يقوم بعمل أى شىء تقريبا من أجلى .

أيبين : (باحتقار مرير) ها! (يتبادلان النظرات ثانية ، أيبين يحركه إحساس غامض يجد نفسه منجذبا إلى جسدها ، فيتكلم بطريقة مفتعلة) اذهبى إلى الشيطان ![8]

(يبدو هنا وكأنه هيبوليت الذى يرفض رغبة فيدرا ،ولكنه هنا بهدف رفضة لهذه السيدة التى يعتبرها تحتل محل والدته ، أى يكرهها بسبب سيطرة عقدة أوديب ، ولكن هى تحاول التعبير

والتحليل للابن)

أبى : (بهدوء) اذا كانت لعناتك لى تسبب لك ارتياحا فالعنّى ما شئت ! قد توقعت تماما أن تعادينى فى البداية، وأنا لا ألومك على ذلك أيضا ، أنا نفسى كنت أشعر نفس الشعور تجاه أى غريب يأتى ليحتل مكان أمى (يرتعد ، ترقبه بعناية) لاشك أنك كنت تكن الكثير من الحب لأمك ، أليس كذلك؟ لقد ماتت أمى قبل أن أكبر وأنا لا أذكرها بالمرة (بعد برهة) ولكنك لن تكرهنى طويلاً ، يا أيبين إننى لست أسوأ أمرأة فى العالم ، وأنت وأنا حظانا شبيهان، أستطيع أن أدرك هذا من مجرد التطلع إليك ، هيه! لقد عشت أنا الأخرى حياة قاسية ، محيطات من المتاعب وما من جزاء سوى العمل ، لقد يتمت فى سن مبكرة وكان على أن أعمل فى بيوت الآخرين ، وبعد ذلك تزوجت، واتضح لى أنه يدمن الخمر،وهكذا كان عليه أن يشتغل عند الآخرين ، وكان على أنا أيضا أن أشتغل مرة أخرى فى بيوت الآخرين ، وتوفى طفلنا ، وأصاب

المرض زوجى ثم توفى هو الآخر وتملكنى السرور،
وقلت لنفسى ، ها أنذا قد أصبحت حرة لأول مرة،
ولكنى اكتشفت بعد ذلك أن حريتى كانت تنحصر
فقط فى العمل مرة أخرى فى بيوت الآخرين ،
وظللت أؤدى العمل للآخرين فى بيوت الآخرين
حتى كدت أفقد الأمل فى أن أقوم يوما بتأدية
عملى الخاص فى بيتى الخاص ، وعندئذ جاء
أبوك ...

محاولة أيبين أن يكون هيبوليت ولكن تستخدم هى الحيلة مثل
فيدرا

أيبين : (يكافح بخشونه ضد انجذابه المتزايد اليها وتواده)
واشتراك مثل العاهرة!
(يبدو كأنها لدغت ثم يحمر وجهها فى غضب كانت
قد تأثرت بحق من سردها لمتاعبها ويستطرد فى
حنق) والمزرعة التى يقدمها لك ثمنا قد كانت
مزرعة أمى عليك اللعنة ..!
وهى الآن صارت ملكى !

وهذا الحوار يثير غريزة التملك لدى آبى فتحبه

آبى : (مع ضحكة باردة مليئة بالثقة) ملكك ؟ سنتدبر الأمر (ثم بعنف) حسنا ما ذنبى إذا كنت فى حاجة ماسة إلى بيت ؟ وأى سبب آخر إذن كان يدعونى للزواج من عجوز مثله ؟

أيبين : (بخبث) سأخبرة بما قلته الآن !

آبى : (مبتسمة) سأقول أنك تكذب عن عمد وحينئذ سيطردك من البيت!

أيبين : أنت شيطانة !

آبى : متحدية اياه هذه مزرعتى، وهذا بيتى ، وهذا مطبخى !

أيبين : (بشراسة وكأنه على وشك مهاجمتها) اخرسى عليك اللعنة .

وهنا محاولة الغواية والمراودة منذ اللحظة الأولى

آبى : (تسير اليه وعلى وجهها وجسدها تعبير غريب فظ عن الرغبة وتقول فى بطء) وفى الطابق العلوى .. مخدعى ، وهناك فراشى !

(يحدق فى عينيها وهو فى ارتباك فظيع وتضيف فى نعومة)

أنا لست شريرة أو وضيعة إلا مع أعدائى، ولكن على أن أقاتل

فى سبيل ما ينبغى لى أن أفوز به من الحياة ، إذا بدا لى أمل فى الحصول عليه (عندئذ تضع يدها فوق ذراعه بإغراء) أيبين فلنكن صديقين ، أنت وأنا . (٨)

القسم الثانى

فى " المنظر الأول" : مازال أيبين حتى الآن يقاوم مثل هيبوليت ، فيخرج أيبين وتتلاقى أعينهما، ويرتبك حين تطرف عيناه فيستدير مبتعدا ويصفق الباب فى امتعاض ،عند صدور هذه الحركة تضحك آبى ضحكة فيها إغاظة ، مبعثها إحساسها بطرافة ما يحدث ، وإن كانت فى نفس الوقت تشعر بالغيظ وامتهان كبريائها ، يتجهم أيبين ويخطوخارج الفسقية

ناحية المر، ويشرع فى السير متبعداً عنها ناحية الطريق ، وهو يتجاهل وجودها فى خيلاء بالغ ، وهو يرتدى حلته الجاهزة الأنيقه ويتألق وجهه من فرط الغسيل بالماء والصابون ، تتكئ آبى إلى الأمام على كرسيها ، وقد صارت عيناها الآن قاسيتين حانقتين، وأثناء عبوره أمامها تنطلق منها ضحكة ساخرة متهكمة .

أيبين : (مأخوذا ، يستدير إليها فى هياج) مم تضحكين؟

آبى : (بلهجة الانتصار) منك !

أيبين : وماذا فـى ؟

آبى : إنك تبـدو غـاية فى التـأنق كـمـا لو كنت ثوراً يعـدونه لاستلام جائزة

أيبين : (بابتسامة ازدراء) حسنا أنت نفسك لست علـى قسط وافر من الجمال ، أليس كذلك ؟ .

(وتستمرار آبى فى غوايته وهنا يكمن اختلافها عن شخصية قيدرا)

آبى : (برقـة) أيبين ، أنت لا تعنـى مـا تقـول ، ربما تظن أنك تعنية ، ربما ، ولكنك فعلا لا تعنيه ، فهذا ليس فى استطاعتك ، إنه مناف للطبـيعة ، أيبين لقـد ظللت تصـارع طبـيعـتك منذ اليـوم الأول لمجيئى، كنت تحاول أن تقول لنفسك إننى لست جميلة فى عينيك (فترة صمت) ثم يلتوى جسدها فى رغبة وتغمغم فى تراخ) أليست الشمس قوية وحامية؟ تستطيع أن تحس لهيبها يتغلغل داخل التربة ، إنها الطبيعة تبعث النماء فى الاشياء لتصير أكبر فأكبر ، إنها الطبيعة تحترق فى داخلك لتبعث فيك الرغبة فى النور . النور إلي أن تبيح شيئاً آخر حتى تتحد

بها ، إنها طبيعتك ولكنها تحتويك داخلها أيضا ،
وتجعلك تنمو وتزداد نموا ، كأنما أنت شجرة مثل
شـجـرات الدردار تلك (تضـحـك مـرة أخـرى فى
نعومة وهى تثبت نظراتها على عينيه يتحرك خطوة
ناحـيـتـهـا مـضـطرا) ، ورغم إرادتك سـتـقـهـرك
الطبيـعـة، يا أيبين ربما كـان من الأفضـل لك أن
تعترف بذلك أولا وقبل كل شيء " .

وهذا الحوار يذكرنا بحوار هيبوليت لخادمه ، من تأثيرڤيدرا على والده، في مسرحية ڤيدرا " لراسين" حينما يذكر هيبوليت عن التغيرات السيكولوجية التى ألمت بالملك بعد أن ظهرت هى فى حياته.

أيبين : (مـحـاولا الخـلاص من سطوتها بارتباك) لو سمعك
أبى وأنت تواصلين هذا (باشمئزاز) ولكنك جعلت
من ذلك الشـيطان العـجـوز إنسـانا أبله ملعـونا
(تضحك آبى)

آبى : حسنا أليس من الأنسب لك ما جرى له من تحول جعله
أكـثـر لينا ؟ (بداية الإيقـا ع بين كـابوت وأيبين ،
تلعب آبى نفس دور ڤيدرا عندما تُجرح كبرياؤها

(ويقـوم كـابوت باسـتنزال اللعنات على أيبين واللعنة هنا الغضب والحرمان والطرد فى مقابل لعنه تيزية كانت الغضب القضى وعقاب الألهة).

"**آبى** : (فى احتقار) أجل ! إن رخاوته كرخاوتك!

كابوت : (كما لو لم يكن قد سمع) ربما أكون قد قسوت عليه كثيرا

آبى : (متهكمة) آه لقد بدأت الرخاوة تدب فيك الآن، إنه رخو كخرقة مهلهلة ! هذا ما قاله أيبين عنك .

كابوت : (يتجهم وجهه وينذر بالسوء) ما قاله أيبين عنى ؟ من الأفضل له ألا يفعل ما يغضبنى ، وإلا فإنه سيكتشف فى الحال (فترة صمت) ، تظل مشيحة بوجهها عنه ، أسارير وجهه تنفرج تدريجيا، يتطلع إلى السماء إنها رائعة أليس كذلك؟

(محاولة رفض كابوت لرؤية نفسه وإسقاط عيوبه على ابنه وأمه)

كابوت : مثل أيبين (فترة صمت) لقد بدأت أشعر بأن على أن أوطن النفس على العيش مع أيبين تماما، كما حدث لى مع والدته، بدأت أروض نفسى على تحمل

رخاوته الشبيهة تماما برخاوتها، بل أعتقد أننى
كنت أستطيع التآلف معه ، لو لم يكن ذلك الغبى
المعتوه (بعد برهة) أعتقد أنها الشيخوخة قد أخذت
تدب فى عظامى .

آبى : (دون مبالاة) حسنا ولكنك لم تمت بعد

يحاول كابوت دائماً التأكيد على سمات فيسيولوجية وصحية
لم يعد يتمتع بها .

كابوت : (مستثارا) لم أمت قط فى شئ ، إن بى من القوة
والصلابة ما للشجرة العجوز! (بكآبة) ، ولكن بعد
انصرام سبعين عاما فإن الرب يرجو أن تتأهب..
(فترة صمت) هذا هو السبب الذى من أجله
خطر أيبين على بالى ، فالآن وقد اتخذ أخواه
الآثمان الملعونان طريقهما إلى الجحيم ، لم يعد
أمامى أحد سوى أيبين .

آبى : (باستنكار) وأنا ألست موجودة ؟ (فى هياج) ما كل
هذا الحب المفاجئ الذى تبديه لأيبين ؟ لماذا لم
تقل شيئاً بشأنى ؟ ألست أنا زوجتك شرعاً ؟

كابوت : (ببساطة) أجل أنت كذلك (فترة صمت) يحدق فيها
في رغبة ، وتتألق عيناه فى جوع ، ثم يمسك يديها
فى حركة مفاجئة ويعتصرهما متكلما بلهجة
خطابية غريبة ، مثل تلك التى يعظ بها راعى
كنيسة فى اجتماع دينى ، أنت وردة شارون ،
استمتعى إلى وانظرى فأنت حلوة حلوة عيناك
حمامتان(١٠) .

وهنا أيضاً سؤال يطرح نفسه ، وهو شهوة التملك فالرغبة الأولى المسيطرة على النص هى الشهوة الجنسية لذلك دائماً تؤكد على أن هدفها من وراء هذا الزواج غير المتكافئ هو احتياجها للتملك والمال ، ومن الحوار التالى يتضح أن التملك هو الرغبة الأولى التى تدور حولها الشخصيات .

آبى : (بقسوة) لن تأخذها معك إلى القبر

كابوت : (يفكر برهة ، ثم يقول فى إحجام) كلا لا أحسبنى
أستطيع (بعد لحظة ، بعاطفة غريبة) ولكن ، وحق
الإله الخالد لو كنت أستطيع أخذها لفعلت ، ولو
كنت أستطيع ساعة احتضارى لأشعلت فيها النار،
وأخذت أرقبها وهى تحترق .. هذا المنزل وكل

سنبلة قمح وكل شجرة ، حتى تأتى النار على آخر
قشة من دريس ! من حولى سيموت معى ، وإنه لن
يكون هناك إطلاقا من يمتلك شيئاً كان ملكى ،
صنعته من العدم من دمى وعرقى ! (فترة صمت)،
(ثم يضيف فى حنان غريب) ماعدا الأبقار فهذه
سأطلق سراحها .

آبى : (بفظاظة) وأنا ؟

كابوت : (بابتسامة غريبة) وأنت كذلك سيطلق سراحك .

"كابوت" هنا يمثل "تيزيه" فى سرعة غضبه ، وعدم التحلى
بالحكمة فى اتخاذ القرار،حيث يستنزل اللعنات لابنه ويتوعده،
والإشارة هنا لشجرات الدردار لها معنى ومغزى وهو تضافر
حب التملك مع الشهوة مع احتواء هذا البيت لكل الرذائل).

كابوت : (محدقا فيها ثم يكسو وجهه تعبير غضب مخيف ،
يقفز واقفا على قدميه وجسده كله يرتعد) بحق
الإله الجبار ، لأنهين حياته !

آبى : (وقد تملكها الخوف الآن على أيبين) كلا !
لن تفعل !

كابوت : (بعنف) سأحضر بندقيتى وأجعل مخه الغبى يتناثر
هناك على قمة شجرات الدردار تلك !

آبى : (ملقية بذراعيها حوله) لا يا أفرابيم !

كابوت : (وهو يدفعها بقسوة بعيدا عنه) بل سأفعل والله !

آبى : (فى لهجة مهدئة) أصغ إلى يا أفرابيم ، لم يكن فى
الأمر مقصد شرير ، إنه لا يعدو أن يكون حماقة
صبى ، وهى لاتعنى شيئاً جادا ، لم تكن اكثر من
مزاح ومعاكسة .

كابوت : إذن لم قلت شهوة ؟

آبى : لابد أن الكلمة بدت لك أكثر سوءاً مما قصدت، كما
أننى كدت أجن حين فكرت ..فى أنك ستترك له
المزرعة .

والحوار يؤكد مرة أخرى على نظر كابوت وغريزته تجاه التملك ، وأنه يعتبر كل شىء فى الدنيا قابل للتملك ، فالأبناء ملكية خاصة والمزرعة والزوجة والأبقار .

كابوت : ولكنك لست منى ، أما الابن فهو منى ، من دمى ،
من صلبى ، وينبغى أن يحصل على أملاكى من
جاء منى .. وحينئذ تظل أملاكى ملكا لى ، حتى

ولو كنت تحت الثرى بستة أقدام هل فهمت ؟

ومازال هناك هوة بين حقيقة كابوت وما يود أن يكون عليه.

كابوت : لقد تقدم بى العمر ، وأصبحت ثمرة حان قطفها (ثم بتأكيد مفاجئ) ولكنى لم أصبح بعد ثمرة الجوز الهشة التى يمكن كسرها ، ولن أصبح كذلك لسنوات كثيرة قادمة ، فقسما بالرب الخالد إننى لأستطيع أن أقصم ظهور غالبية

آبى : (فجأة) قد يمنحنا الرب ابنا

كابوت : (يستديرويحدق فيها بشغف) أتعنين ابنا منى ومنك؟

آبى : (بابتسامة متملقة) إنك لا تزال رجلا قويا ، أليس كذلك ؟ وهذا ليس مستحيلا اليوم ، أليس كذلك ؟ نحن نعلم هذا ، لماذا تحملق فى هكذا ؟ ألم تفكر إطلاقا فى هذا من قبل ؟ لقد كنت أنا أفكر فيه طوال تلك المدة ، أجل وكنت أصلى أيضا حتى يحدث [١٠].

" **المنظر الثانى** " : كابوت يجمع بين آبى والمزرعة فى كفة واحدة، أى بدأ يتمسك بها ويعتبرها جزء من ممتلكاته .

" **كابوت** : أجل فأحيانا أتصور أن المزرعة هى أنت ، وهذا
هو سبب تشبثى بك فى وحدتى (فترة صمت
يضرب ركبته بقبضته) حتم علينا ، أنا والمزرعة أن
ننجب ابنا !

(مازال يعيش فى الماضى ويرفض نظرة الواقع والمجتمع الذى يفقده فهو هرم وهى فى قمة أنوثتها) .

يقول كابوت " اسمعى يا آبى حين أتيت إلى هنا ، منذ خمسين عاما مضت، كنت قد أكملت العشرين ، وكنت أقوى وأصلب من كل من رأيتهم على الإطلاق كانت قوتى تعادل عشرة أمثال قوة أيبين ، وصلابتى تعادل صلابته خمسين مرة، لم يكن فى هذا المكان شىء سوى حقول من الحجارة،وضحك الناس منى حين اخترته لم يكن فى مقدورهم أن يعرفوا ما أعرف، فأنت حين تسستطيع أن تجعل القمح ينبثق من قلب الحجارة فإن الرب يحيا بداخلك ، لم تكن لديهم القوة الكافية ليفعلوا ذلك!.

مازالت المراودة مستمرة ، والإغواء ، فآبى لا تيأس وتستمر فى مراودتها لأيبين وإغوائه، ولا يتسلل اليأس لنفسها أبداً ودائماً احتياجها البيولوجى يجذبها تجاه الابن ، فهى شابة ولها

احتياجات جنسية يشبعها أيبين ، ولها احتياجات مادية يشبعها كابوت .

" **آبى :** (أخيرا، فى ألم) ما كان جديرا بك أن تفعل هذا، يا أيبين ما كان جديرا بك ، كنت سأجعلك سعيدا !

أيبين : لا أرغب فى سعادة تأتى عن طريقك !

آبى : (بعـجـز) بل ترغب فى ذلك يا أيبين! ترغب فى ذلك! تكذب

أيبين : (بحـقد) إننى أقول لك : إننى لن آلفك ، فإننى أكره مرآك!

(وهنا يؤكد أيبين على كرهه ورفضه واحتقاره لها)

أيبين : (وهو يمسح فمه) كانت قبلاتك كالسم عليه ، (ثم فى لهجة مهينة) ولربما حين بادلتك القبلات كنت أحسبك شخصا آخر (١٢) ".

وفى"المنظرالثالث": الذى يجمع بين أيبين وآبى فى حجرة الجلوس الخاصة بأمه .

"**آبى :** وخفت منها أول الأمر، وأردت أن أصرخ وأجرى، والآن ومنذ حضورك يبدو أنها بدأت تحنو وتعطف على (مخاطبة الهواء بلهجة غريبة) شكرا لك

أيبين : كانت أمى تحبنى دائماً

آبى : وربما تعرف أننى أيضاً أحبك ، وربما يكون هذا الحب ما جعلها عطوفة على

(المرحلة الأوديبية وهو متعايش بداخلها ، إن الأب يعيش فى حالة مراهقة ، والابن لديه عقدة أوديبية ، دائم التعطش لأمه، ودائم الاستمتاع بطفولته ، وسرده لماضٍ جميل كان يحياه متهماً كل القهر الذى تعرضت له الأم .

" **أيبين :** ليس لدى كثير أحكيه ، كانت عطوفة وطيبة .

آبى : (وهى تضع إحدى ذراعيها فوق كتفه، ولايبدو عليه أنه لاحظ هذه الحركة – فى عاطفة –) وسأكون أنا عطوفة وطيبة معك !

أيبين : وأحيانا كانت تغنى لى

آبى : وسأغنى أنا لك

أيبين : هذا هو بيتها وتلك هى مزرعتها

آبى : وهذا هو بيتى وتلك مزرعتى

أيبين : وتزوجها ليسرقها ، كانت متسامحة متساهلة ولم يستطع أن يقدرها حق قدرها

آبى : لا يستطيع أن يقدرنى حق قدرى !

أيبين : قتلها بصلابته

آبى : إنه يقتلنى !

(وهذه الجملة تعبر عن فلسفة فرويد الخاصة بعلاقة الشهوة ، أو اللذه بالحس الأمومى) .

آبى : إنه خليط رهيب صريح من الشهوة وحب الأم ، لا تبك ، يا أيبين! سأحل محل والدتك ! وسأكون كل ما كانت لك ! أيبين دعنى أقبلك (١٣) "

(يبدأ أيبين ينهار، ويستسلم للشهوة والرغبة والدنس وهذا لأول مرة يحدث بالفعل ، ولكنه فجأة ينهرها ويبعدها عنه وبذلك جرح كبرياءها)

آبى : قبلنى يا أيبين ! (يقبل كل منهما الآخر بتحفظ ، ثم فجأة تسيطر عليها النشوة العارمة، فتقبله فى شهوة مرة بعد مرة ، ويلف هو ذراعة حولها ويبادلها القبلات، وعلى حين غرة ومثلما حدث فى غرفة النوم ، يتخلص منها فى وحشيه (١٤) "

(وبعد كل هذه المقاومة يستسلم أيبين،ويعترف أنه كان يهرب من حب آبى)

أيبين : (يُلقى بنفسه على ركبتيه بجوار الأريكة، ويجذبها
بين ذراعية وهو يطلق العنان لكل عاطفته المكبوتة)
وأنا أحبك يا آبى ! باستطاعتى الآن قولها ! كانت
الرغبة المميتة فيك تجتاحنى إليك فى كل ساعة منذ
أن جئت !أحبك (تلتقى شفاهما فى قبلة عنيفة
حارة) [١٥] "

المنظرالرابع : يبدأ المنظر وقد يتضح انا بأن العلاقة أصبحت
أكثر نضوجاً ودفئاً ، حيث يحيا الأثنان وكأنهما زوج وزوجة
شرعيين أو عروسان يمضيان أسعد الأوقات .

آبى : أيبين (وعندما يلتفت تقول فى مداعبة) قبلة واحدة
فقط قبل أن تذهب ، فإنى سأفتقدك بشكل فظيع
طول اليوم .

أيبين : وسأفتقدك أنا أيضاً ، ألديك شك فى هذا !(يذهب
إليها يتبادلان القبل مرات عديدة ، ينسحب مبتعدا
ويقول ضاحكا) هه فى هذا الكفاية أليس كذلك ؟
لن يتبقى عندى قبلة واحدة للمرة القادمة .

آبى : عندى لك مليون قبلة غيرهذه !(ثم بشىء من القلق)
أتحبنى حقا ، يا أيبين؟

(وهنا تعبير يدل على اقتراف الدنس، أو وقوع حالة حب ممتزجة بالجنس والنشوة والمتعة)

آبى : لقد جعلناها غرفتنا فى الليلة الماضية أليس كذلك ؟ لقد بعثنا فيها الحياة ، بعث فيها حبنا الحياة (فترة صمت) .

"القسم الثالث" فى المنظرالاول : يُلاحظ من الحوار انتشار خبر الدنس وغمز المجتمع لأطرافه ، حيث تبحث آبى عن أيبين ، وتسأل فتاة عن أيبين ، فتجيبها إنه لم يعد ملتزماً كما كان من قبل .

آبى : (تستدير فجأة إلى فتاة على يمينها) أين أيبين ؟

الفتاه : (وهى تنظر إليها فى ازدراء) لا أعلم يامسز كابوت، إنى لم أر أيبين منذ دهور (بلهجة ذات مغزى) ، يبدو وكأنه يقضى معظم وقته فى البيت منذ أن حضرت.

آبى : (بغموض) لقد حللت محل والدته

الفتاة : أجل سمعت هذا

آبى : ألم تر أيبين ؟ هل رأيته ؟

الرجل : كلا لم أره (ثم يضيف وهو يغمز بعينيه) إذا كنت أنت لم تريه فمن إذن ؟

تبحث آبى عنه وتسأل رجلاً أخر ، فيتهكم عليها وتقول ربما أيبين يهدهد الطفل، بمعنى أن الجمع يعلم أو يعتقد أن هذا الطفل ليس أخاً لأيبين بل ابنه فى الحقيقة .

آبى : إنه أحسن راقص فى المقاطعة ، كان ينبغى عليه أن يحضر ليرقص .

الرجل : (وهو يغمز) ربما كان يؤدى واجبه ، ويهدهد الطفل لينام ، إنه ولد ، أليس كذلك ؟

آبى : (تومئ برأسها فى غموض) أجل ، وقد ولد منذ أسبوعين إنه جميل كصورة جميلة .

الرجل : الأطفال جميعا كذلك فى أعين أمهاتهم (ثم فى همس وهو يلكزها وينظر إليها نظرة ماكرة) أصغى إلى يا آبى إذا حدث فى أى وقت من الأوقات أن سئمت أيبين فتذكرينى، لا تنسى هذا .

والمنظر الثالث : يبدو متسقاً مع المجتمع وقواعده وملتزماً بقانونه الجمعى الذى يرفض وجود ابن الخطيئة ، ويبلغ أيبين آبى أنه سوف يرحل ، وتقتل آبى ابنها ابن السفاح ، حتى

تحتفظ بحب أيبين ودون أى معوقات بحكم أنه ثمرة الحب المحرم .

"**آبى** : (بلهجة هستيرية) لقد فعلتها يا أيبين ! قلت لك إنى سأفعلها ! لقد برهنت لك على أنى أحبك أكثر من أى شئ آخر ، حتى لا يتسرب إليك الشك من ناحيتى بعد ذلك أبدا !

أيبين : (فى تثاقل) مهما فعلت ، فلن يكون من ذلك جدوى الآن .

آبى : (فى وحشية) لا تقل هذا ! قبلنى يا أيبين هلا فعلت ؟ إننى أحتاج لقبلتك بعد الذى فعلته ! أحتاج منك أن تقول إنك تحبنى !

أيبين : (يقبلها دون عاطفة – ثم فى تثاقل) تلك قبلة الوداع فإننى راحل الآن .

أيبين : (منزعجا من نبرة صوتها يحدق فيها بشىء من الخوف) أنت تبدين كالمجنونة آبى ماذا فعلت ؟

آبى : لقد .. لقد قتلته يا أيبين

أيبين : (مذهولا) قتلته ؟ "

آبى : (بغباء) أجل ..

وفى المنظر الرابع يعلق كـابوت على هدوء الطفل دون أن يدرى الحقيقة وعندما يعلم كابوت بقتل الطفل يكون له رد فعل انتقامى عنيف

كابوت : إنه مستغرق فى النوم ، لم يصرخ طوال الليل مثل غالبية الأطفال (يخرج بهدوء من الباب الخلفى ويعـــد بضع لحظات يدخل المطبخ ويرى آبى بسرور) إذن فأنت هنا ، هل أعددت إفطاراً ما ؟

آبى : (دون أن تتحرك) كلا

كابوت : (يذهب إليها بلهجة أقرب إلى العطف) هل أنت مريضة؟

آبى : كلا

كابوت : (يربت على كتفها فترتعد) من الأفضل لك أن تنامى بعض الوقت (بشىء من الدعابة) سيحتاجك ابنك حالا ، حتما سيستيقظ وشهيته مفتوحة بعد ذلك الاستغراق فى النوم ٠

آبى : (ترتعد ، ثم فى صوت لا روح فيه) إنه لن يستيقظ أبدا ٠

كابوت : (مازحا) إنه يقلدنى فيهذا الصباح فأنا لم أنم حتى
تلك الساعة المتأخرة خلال ...

أبى : لقد مات

كابوت : (محدقا فيها- بارتباك) ماذا .. ؟

أبى : قتلته

كابوت : (يرجع إلى الخلف مبتعدا عنها مشدوها) هل أنت
مخمورة ..أم مجنونة .. أم .. ؟

أبى : (ترفع رأسها فجأة وتستدير إليه) – فى وحشية –
أقول لك إننى قتلته ! كتمت أنفاسه ، اذهب وانظر
بنفسك إذا لم تكن تصدقنى ! (١٦) "

الاعتراف فى هذا الحوار لا يمثل اعترافاً بين أبى وكابوت ، ولكنه مواجهة بين كابوت وذاته على المستوى السيكولوجى:

أبى : (تدفعه دفعة شرسة ، ترسله مترنحا إلى الخلف ، ثم
تقفز واقفة على قدميها فى حقد وغضب وحشى)
إياك أن تجرؤ على لمسى! أى حق لك فى توجيه
أسئلة إلى بشأنه ؟ إنه لم يكن ابنك! أكنت تعتقد
أننى أنجب ولدا منك ؟ كان أفضل لى أن أموت
قبل أن أفعل ! إننى أكره رؤيتك وكنت أكرهها

دائماً! لو أحسنت الاختيار لتحتم على أن أقتلك
أنت ، أنا أكرهك ! أحب أيبين ، لقد أحببته من
البداية ، ولقد كان الطفل ابن أيبين، كان ابنى
وابن أيبين ولم يكن ابنك ! [١٧] "

وبعد هذا الاعتراف يستنزل كابوت لعناته وغضبه ويريد الانتقام بإبلاغ الشرطة

كابوت : حسنا سأعيش حتى المائة ! سأعيش لأراك تشنقين!
وسأفوض أمرك إلى عدالة الرب وعدالة القانون !
سأستدعى المأمور الآن
(يبدأ فى السير ناحية الباب)

أبى : (فى فتور) لست فى حاجة إلى ذلك ، فقد ذهب أيبين لاستدعائه

كابوت : (مندهشا) أيبين .. ذهب لاستدعاء المأمور ؟

أبى : أجل ...

كابوت : ليبلغ ضدك ؟

أبى : أجل ...

أيبين : سامحينى !

آبى : (بسعادة) أيبين ! (تقبله وتجذب رأسه إلى صدرها)

أيبين : إنى أحبك ! سامحينى !

آبى : (فى افتتان) إنى أغفر لك الخطايا ، الجحيم ، لمجرد قولك هذا! (تقبل رأسه وهى تضغطه إلى جسدها فى عاطفة امتلاك وحشى) .

وفلسفة النص تتلخص فى هذا الموقف :

آبى : (وهى تهز رأسها) حتم على أن أتلقى عقابى ، أن أدفع ثمن خطيئتى

أيبين : إذن فإنى أريد أن أشاطرك إياها .

آبى : ولكنك لم تفعل شيئاً

أيبين : لقد دفعت بالفكرة إلى رأسك ، لقد تمنيت موته لقد دفعتك إلى أن تفعليها .

آبى : كلا لقد كانت فعلتى وحدى !

أيبين : إننى آثم مثلك تماماً، لقد كان الطفل ثمرة خطيئتنا .

آبى : (وهى ترفع رأسها كما لو كانت تتحدى الإله) إننى لست نادمة على تلك الخطيئة ! إننى لن أطلب المغفرة من أجلها حتى من الله !

أيبين : ولا أنا ، ولكن تلك الخطيئة قادت إلى خطيئة أخرى ٠

ويتضح مما سبق رغبة الشخصيات المخطئة فى التطهر عن طريق الاعتراف بالذنب وكشف للذات والآخرين والندم على إرتكابه ورغبتها فى العقوبة لاستكمال التوبة وبالتالى التطهر٠

" ڤيدرا " بين يوريبيدس وراسين وأونيل

اخـتلفت المعـالجـة فى"رغـبـة تحت شـجـر الدردار" مـن حـيث المضمـون والاعـتـقـادات الدينيـة ، ومـلامـح المجـتـمـع الأمـريكى الواضـحـة داخل النص ،فـأيبين لدى أونيل هو هيبـوليت فى بعض صـفاتـه ، ولكنه يحـمل صفات ومـلامح المجـتمع الأمريكى أكثـر ، فـلا نسـتطيع أن نقـول إن أبعـاد شـخـصـيتة هيبـوليت هى أبعـاد شـخصية "أيبين" ، فالقضية عند "هيبوليت" هـى انتقام الإله نتيجة تعصبه لربة من الربات، وهذا التعصب أدى به إلى الهلاك .

أمـا "أيبين" فـقـضـيتـه قـضـيـة أوديبيـة ، حـيث ارتبـاطه بأمـه ، وإحسـاسـه بإذلال الأب لهـا حـتـى مـاتت أو اعـتـورهـا الموت ، هو نداء الاحـتـجـاج على الحـيـاة ، فـوجب عليه الانتـقـام ، وأيبين هو سـارق وزانٍ ، بينمـا فى مسرحية "هيبوليت" نجد أن الحب المحرم مساحـته فى تكبر الشـخصيات ، وغير مـجـسد فى المشاهد ، بل هو داخل نفس "ڤـيـدرا" من البـداية ، حـتى يعلم "هيـبـوليت" فيرفض ، لأنـها رغبة تؤدى إلى الهلاك واللعنة . ونظرة العفة عند

"هيبوليت" هى نظرة "يوربييدس" من خلال مجتمع اليونان ومبادئه ، وأيضاً نظرة الانتقام للأب ، حتى ولو كانت قيمه مثالية وهى أيضا وجهه نظر أونيل للمجتمع الذى يعيش فيه حيث المجتمع الأمريكى المتحرر من القيود ، أو أى خيوط حريرية ، مثل علاقة الابن بالأب على اعتبار أنها سبب وجوده ، وعلى اعتبار أنها قيمة تمثل الرب فى الأرض ويجب طاعته.

وتختلف عادات ومعتقدات المجتمع اليونانى وتقاليده تماماً عن المجتمع الأمريكى ، فاليونانيون يدينون بالقوى الميتافيزيقية، بينما الأمريكان لاينتمون إلى أية عقيدة صريحة فى حياتهم ، حتى ولو كانوا يدينون بديانة معينة ، فإنهم يفصلون الدين عن حياتهم ، والدليل على ذلك الامتناع عند "هيبوليت" ، ووقوع أيبين فى الدنس إلى النهاية.

أما "راسين" فقد تعاطف مع "فيدرا" ، وصورها بأنها ضعيفة وهذا نتيجة ضعف الإنسان وقله حيلته أمام إرادة القدر حيث ركز فى المسرحية على تصوير شخصية فيدرا، حيث جعلها تحب "هيبوليت" ، وعندما يسافر زوجها الملك ويعلن وفاته، تتحرك الرغبة داخلها فهنا فيدرا امرأة طاهرة وشريفة ، لأنها لم تفكر فى أى فعل دنس، فبعد أن ذهب العائق وهو موت الملك

أصبح حبها شرعياً ، وساعدتها المربية على أن تفصح عن حبها ل"هيبوليت"، ولكن "هيبوليت" يرفض فيجرح كبرياءها ولكن تتعقد الأحداث عندما يعلن عودة الملك ، وتدور أحداث المسرحية بين إعلان الوفاة وإعلان العوده للملك ، حيث خافت "ڤيدرا "أن يهتك "هيبوليت" الستر، فقررت الاعتصام بالموت، ولكن المربية العجوز أرغمتها على البقاء ، وأن ترفع الأمر لزوجها وأن تحمل الإثم على "هيبوليت" ، تحتج وتثور "ڤيدرا "مما يمكن أن يحسب لشخصيتها ، حيث إنها ليست شريرة بطبيعتها ، بل هى كسائر البشر تحمل الشر والخير، ولكن الدافع الحقيقى ل"ڤيدرا" "هودافع أنثوى بحت ، عندما أشعلت فيها الغيرة فعمت قلبها وضميرها ، فقالت قول افتراء على "هيبوليت" عندما علمت أنه رفض حبها ، لأنه يحب أريسيا ابنة عمه ، وعندما تبقى و"هيبوليت" يموت ، يفيق ضميرها وتنجح فى الانتقام من عملها الشرير بشرب السم ثم الموت، وتعترف أو تطهر نفسها ، قبل أن تلفظ النفس الأخير .

إذاً "هيبوليت" هنا إنسان عادى ، لأنه رفض حب "ڤيدرا "بدافع حب آخر ، وليس بدافع العفة أو رفض الوقوع فى الإثم.

أما " فيدرا "هنا فهى امرأة شريفة ، لأنها لم تفكر فى الخطيئة ، حتى ذللت لها العوائق الشرعية ولكن الناحية التى لعب عليها "راسين" هى أن إثارة الغيرة فى قلب المرأة تؤدى إلى الهلاك ، لأن معظم النار من مستصغر الشرر .

وهو عمل جعل هذه المأساه إرادية ، فالمربية إلى جانب حبها لـ"فيدرا "فهى تفضلها على نفسها ، وتحمل إثم عملها ، وإن موت البطل أو "هيبوليت" قبل موتها ليدفع بالندم فى قلبها إلى غايته ، فالمربية فى المسرحية تكاد تكون المحرك الأول الأساسى لأحداث المسرحية .

ومعالجة راسين تعد أكثر المعالجات لياقة ، فهو لم يتطرف فى الرغبة المحرمة ، ولم يتعرض للخيانة الزوجية أو الأبوية ، وقد يتفق هذا مع قانون اللياقة الكلاسيكية وذوق المجتمع الفرنسى ، اعتباراً أيضاً لسيطرة الكنيسة الكاثوليكية على المجتمع بشكل عام .

هوامش الفصل الرابع

١ – ايليا حاوى " يوجين أونيل " –دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر – بيروت – ص ٢١
٢ – د . علي الراعي " مسرحيات ومسرحيون " – م . الانجلو ص ١٣٠
٣ – المسرحية ص ٧
٤ – المسرحية ص ٧
٥ – المسرحية ص ٤٦
٦ – المسرحية ص ٤٩
٧– المسرحية ص٥٠
٨ – المسرحية ص ٦٠
٩– المسرحية ص٦٢
١٠ – المسرحية ص ٩٤
١١– المسرحية ص ٩٦
١٢– المسرحية ص ١٠١
١٣– المسرحية ص ١٠٥
١٤– المسرحية ص ١٠٧
١٥– المسرحية ص ١١٠
١٦ – المسرحية ص ١٤٩
١٧ – المسرحية ص ١٥١

الفصل الخامس

" ڤيدرا فى المسرح المصرى "

١ - دراسة لمعالجة بعض الكتاب لتيمة ڤيدرا

٢ - على أحمد باكثير " مسرحية الفرعون الموعود "

٣ - توفيق الحكيم " مسرحية اللص "

٤ - عزيز أباظة " مسرحية زهرة "

فيدرا فى المسرح المصرى

نقف أمام ثلاث مسرحيات فى الأدب المسرحى فى مصر، هى: الفرعون الموعود "١٩٤٥ لعلى أحمد باكثير واللص ١٩٤٨ لتوفيق الحكيم وزهرة ١٩٦٨ لعزيز أباظة [١] .

يواجهنا سؤال : لماذا كتب باكثير قصة الأخوين ؟ أهى محاكاة بشكل أو بآخر ؟ أم أنها محاولة لإسقاط الواقع على الأسطورة التى عرفتها مصر القديمة ؟ مع ما فيها من جانب أخلاقى تقف أمامه؟ هذا ما سوف نناقشه و نحن نقف مع "الفرعون الموعود" .

والمسرحية تقع فى ستة مناظر، يقدم لها الكاتب بتلخيص للأسطورة التى بنى عليها مسرحيته ، حتى - كما يقول باكثير - يتيح للقارئ مجال المقارنة والتأمل .

وتكاد المقدمة التى قدم لها والتى هى فى ذات الوقت تلخيص للأسطورة أن تتطابق تماما مع ما ذكره ويليام كيلى سيمبسون William Kelly Simpson فى كتابه (الأدب فى مصر القديمة) The literature of Ancient Egypt

ويقدم باكثير مسرحيته بآية من القرآن الكريم ترتبط ارتباطا وثيقا بموضوع مسرحيته ، والآية التى قدم بها مسرحيتنا التى بين أيدينا هى :

" **ونفسٍ وما سوّاها ، فألهمَهَا فجورَها وتقواها ، قد أفلح من زكّاها، وقد خَاب من دسّاها** "(٢) والآية مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوع المسرحية ، أو بالرؤية التى رآها الكاتب للأسطورة .

ومسرحية باكثير رؤية جديدة للأسطورة وليست مجرد محاكاة وسوف نلاحظ أن فيها أثرامن" أوديب"ومن " هبيوليت " لـ" يوريبيدس" ومن "ڤيدرا" لـ " راسين .

وقد وقف باكثير أمام التراث المصرى القديم أمام " إخناتون ونفرتيتى " وكذلك "أوزيريس" و "الفلاح الفصيح " كما وقف أمام التراث اليونانى فى مأساة أوديب " .

وفى المنظر الأول نرى "باتا" وقد هب من نومه مذعوراً إثر رؤيا رآها ، فيها نسوة يطاردنه وهو يهرب منهن ، لأن المرأة عنده تمثل الخيانة ، فموقعه هنا مماثل لكل من "هيبوليت" و"أيبين" ، وهو أيضاً يعانى مثلهما من العقدة الأوديبية .

فعندما يرى الشيخ يقص عليه رؤياه ، وتتنازع "باتا" عاطفتان ، حبه لأمه التى ماتت كمدا ، بعد أن اختطفه

اللصوص وهو صغير . وهو يرى فيها المثل للوفاء والخير والجمال ، وكراهيته "لنفرودا" زوجة أخية "أنبو" التى راودته عن نفسه فاستعصم ، وهرب من مصر ليعيش فى جبال لبنان ، وهو يرى فيها ، وفى كل النساء المثل للخيانة.

يقنعه الشيخ بأن فى النساء حبا ووفاء وتأتى سيروتا فيقع "باتا" أسيرا لها .

الصوت : قم إلى سيروتا فهى لك .

باتا : إلهى إنى أخاف .

الصوت : لاتخف . ستكون لك كما تتمنى أن تكون .

باتا : (يتمتم) كما أتمنى أن تكون .

الصوت : أجل تمنى يا "باتا" تكن"سيروتا " كما تتمنى .

باتا : أتمنى .. أتمنى أن تكون لى سيروتا كأمى

تتضح رؤية باكثير لقصة الاخوين من منطلق تفسير القصة من جانب علم النفس التحليلى ، فطريقة الأسطورة فى معالجة عقدة أوديب ، توشك أن تكون صريحة ، بل هى أكثر صراحة من قصة أوديب الذى تزوج أمه وهو لا يعرف حقيقة ما فعل ، فأسطورة أوديب تجعل البطل يسير بقوة القدر ، أما الأسطورة المصرية فتعترف صراحة بوجود الرغبة وإن أسقطتها على زوجة

الأخ التى أحلتها محل الأم ولكن الأسطورة المصرية على عكس الأسطورة اليونانية ، تصور انتصاره عليها [٣] ولعلها هنا تتمثل فى قول باتا ٠

" أتمنى أن تكون سيروتا كأمى "

وسوف نرى تأكيدا لما نذهب إليه فى نهاية المسرحية ٠

وفى المنظر الثانى يقرر "باتا" الذهاب إلى مصر وقد أحس بالحنين إليها ويحذر سيروتا من خديعة الرجال فى مصر ٠

وفى المنظر الثالث : نرى الزوجين فى مصر ، وفى بيت "أنبو" شقيق باتا الأكبر ، وهما فى حوارٍ فحواه أن "باتا" يصر على العودة بزوجته سيروتا إلى لبنان ، وأنبو يدهشه هذا الإصرار ، ويزين له البقاء فقد أقطعه الفرعون أرض البقاء ، معفاة من الضرائب ، سوف يقتسمها مع أخيه وقد اقتصرت مهمته فى العمل على الإشراف على الخدم ، ويغريه "أنبو" بأنه سيحاول السعى لدى الفرعون ليجعل "باتا" من الأشراف وحين يعجز "أنبو" عن إقناع أخيه يطلب منه أن يبقى معه فترة، ثم يقرر بعدها ما يفعل ، يذهب" أنبو " إلى المزرعة ويبقى "باتا" ينتظر عودة زوجته "سيروتا" وزوجة أخيه "نفرورا " من قصر الفرعون٠

فى مونولوج داخلى – يشير "باتا" إلى ما يكابده من شرور امرأة أخيه وتحس بالقلق فى غياب المرأتين فى قصر الفرعون .

وذلك بالإضافة إلى مساومة "نفرورا " له ليقبل ما عرضته عليه فى مقابل ألا تُوَقِعِ زوجته فى يد الفرعون الداعر . ويصر الفتى على أن يقبل المساومة .

تأتى المرأتان وتقص "سيروتا " على"باتا" كيف استقبلهما الفرعون وكيف أهداها عقداً لؤلؤياً، ووعدها بأنها ستكون ملكة مصر، تستغل "نفرورا "سذاجة "سيروتا" وتحرضها ضد "باتا " من أجل الذهاب إلى قصر الفرعون وتتضح الأمور فى أن الفرعون قد طلب من " سيروتا " العودة ومعها "باتا " وأن " نفرورا " تؤكد أن الفرعون إذا لم يأخذ "سيروتا" من "باتا "عن رضى، فسوف يأخذها عنوة ، وحين يرفض"باتا " الذهاب إلى القصر تذهب " سيروتا " بمفردها ، و" باتا " فى أشد حالات الغضب ، بعد أن أفسدت " نفرورا " عليه زوجته ،وتبدى "نفرورا" استعدادها لإصلاح الأمر إذا رضخ باتا لرغبتها .

نفرورا : ما أطلب منك أكثر مما تقدر عليه ساعة واحدة ننام فيها معا

باتا : "صائحا" صه أخرسى أيتها ال . . . [٤]

وهذا مشهد الغواية الذى نجد له صدى فى كل المسرحيات السابقة سواء " هيبوليت " أو " ڤيدرا " أو " رغبة تحت أشجار الدردار"وهو يدل دائماً على غواية المرأة للرجل وكأنها هى حواء الشريرة التى أخرجت آدم من الجنة بغوايتها له بأكل التفاحة وبذلك يقترب باكثير فى المسرحية من القصة المصرية ويتأثر حتى بحوارها مع الاحتفاظ بالتيمة الرئيسية وهى كسر التابوه المحرم أو الوقوع فى المحظور .

" **باتا** : كنت أحبك كما أحب أمى وأطيعك كما أطيعها .

نفرورا : " فى غنج " ولكنى لست أمك يا باتا .

باتا : أجل لست بأمى ولكنك زوجة أخى وكما ورد عند سمبسون

" جادلها قائلاً : انظرى . أنت بالنسبة لى كأمى .وزوجك بالنسبة لى كأبى لأنه الأخ الأكبر .ويقترب منها مرة ثالثة ، ولكن بطريقة معكوسة فكما ورد فى كتاب سمبسون لا تقولى هذا لى مرة أخرى . وسوف لا أخبر أحدا به ، ولن أدعه يخرج من فمى لأحد .

ونجد الموقف نفسه عند " يوريبيدس " هذا الموقف يتشابه مع

يوريبيدس ، عندما يقرر" هيبوليت" الرحيل للبحث عن والده ، وعدم العودة إلا بعودته وسأهجر هذا البيت فى غيبة " تيزية " عن بلاده ، وسأضم شفتى ، وإذا ما عاد عدت معه نرى عند "باكثير" أن زوجة الأخ تقول :

نفرورا : ثق أن أخاك لن يعرف شيئا مما- بيننا ، فإننى كتوم للسر يا باتا(٥)

الإرادة تلعب دوراً فى القصة المصرية القديمة التى استلهمها باكثير، فمراودة المرأة لشقيق زوجها من فعلها هى ، وبرغبتها هى ، وامتناع الأخ عن الإثم بإرادته أيضا ، وقد اتفقت القصة مع القرآن الكريم فى شطرها الأول، فى مسألة غلبة الإرادة البشرية ، فزوجة " بوتيفار" راودت يوسف بإرادتها ، واستعصم بإرادته ، ثم هم بها بإرادته ، وهمت به بإرادتها ،ولكن فى الشطر الثانى تدخل الجانب الالهى :" لولا أن رأى برهان ربه" هذا الجانب الإلهى هو الذى يمثل المحرك الأول للقصة عند "يوريبيدس" وقد سايره "راسين" .

فإرادة "فينوس" الإلهة هى التى أوقعت " ڤيدرا" فى حب "هيبوليت" وإرادته هو تحتم عليه أن يقاوم ، ولكن إرادة الآلهة هى التى انتصرت فى النهاية، فاعترفت "ڤيدرا" ومات "هيبوليت

" نتيجة استجابة إله البحر لدعوة "تيزيه" ٠

الآلهة هنا تدخلت فى عمل شرير ، وإرادة البشر كما تتمثل فى استعصام "هيبوليت " تدخلت فى عمل الخير ٠

أما الله – عند المسلمين – فقد تدخل فى عمل الخير ، فى حين أن إرادة البشر كانت تتجه نحو عمل الشر ، وهذا فى حد ذاته يمثل الجوهر الحقيقى للمفهوم الدينى ٠

يقف باكثير أمام الإرادة الإنسانية :

"**باتا** : إن اللعنه التى أنا فيها ليست بفعل منى ، بل بفعل غيرى ، أما اللعنة التى أخشاها لن تحل بى إلا بسوء عملى [٦]

وحين تعجز "نفرورا" مع "باتا" تهدده بأنها سوف تقول لزوجها إنه راودها عن نفسها ٠

أما فى المنظر الرابع فيأتى "أنبو" وتفهمه "نفرورا" بأن "باتا" قد راودها عن نفسها ، فيواجه أخاه بالتهمة فينفيها "باتا" عن نفسه ويكتم فى نفسه الحقيقة التى عكستها "نفرورا" ٠

إن هذا الموقف يشابه موقف هيبوليت " ليوريبيدس " و"ڤيدرا" لراسين حيث الوقيعة التى تنفذها ڤيدرا ضد هيبوليت بعد أن جرح كبريائها كأنثى ورفض رغبتها أو شهوتها الجنسية ٠

" **باتــا** : أقسم لك بالرب العظيم أن الحقيقة لغير ما ذكرت
أنت، وغير ما ذكرت أنا بيد أنى لا أستطيع أن
أكشفها لك(٧)"

فى هذا الموقف المتمثل فى الحوار بين " أنبو" و" باتا " يتضح تأثير باكثير بكل من " يوريبيدس " و " راسين " ، فالموت عند يوريبيدس كالآتى :

هبيوليت : أقسم لك بجوف الذى تشهد قدرته على صحة
الإيمان به، وأقسم لك بهذه الأرض أنى لم أمس
فراشك ولم أشتهه، ولم تدر الفكرة بخلدى ...
إنى لن أفتح شفتى ، لن أنبس ببنت شفة (٨)

وعند " راسين " :

هبيوليت : على وقد استفزتنى هذه القرية السوداء أن أتيح
للحقيقة أن تتكلم يا سيدى ولكنى لا أحب أن
أكشف عن سر يمسك (٩)

وعند " باكثير ":

وتتدخل "نفرورا" فى الحوار بين الأخوين لإثبات التهمة على "باتا" ونرى تأثر باكثير "براسين " فى حادثة السيف الذى استلته "فيدرا" من "هيبوليت" لتنتحر به .

فيدرا : ألا فلتعرني سيفك بدلا من ذراعك أعطنيه ..

ويقول تيزيه :

لقد عرفت السيف الذى اقتضاه فى غضبه هواه

نفرورا : ولولا هذا الخنجر معى ، لقد قضى – واسوأتاه – مراده منى

وهنا نجد اللعنة نفسها التى تستنزل على جميع الأبطال السابقين سواء "هيبوليت ليوريبيدس/ راسين " أو " أيبين لأونيل" حيث الغضب وتصديق الوشاية ، يضع دائماً الأب أو الأخ الأكبر فى حالة عميً أو عدم استبصار للحقيقة ونرى أنبو وهو يطرد أخاه و ينفيه إلى بلد آخر .

أنبو : لا تحلف بالرب العظيم ، وإن تحلف لى سبعين مرة فلن أصدقك ، إن من لا يبالى أن يأتى كل هذا الإثم والبهتان ، لا يتحرج أن يحلف بأغلظ الأيمان كاذباً

تيزيه : لا أستطيع أن أحتمل هذا التظاهر بالإيمان (١٠)

تيزية : دأب الفاسقين دوما أن يلجئوا إلى الإيمان (١١)

يطلب "ابنو" من "باتا" أن يرحل عنه ، وهى نفس التيمة الفنية عند "يوريبيدس" و " راسين " النفى من الديار .

" **أنـبو** : ارحل عنى إلى لبنان أو إلى أى بلد آخر ، أغـرب عن وجهى ، لا أريد أن أراك بعد اليوم [١٢] "

" **تيزية** : اغرب عنى ، وأغرب على عجل عن هذا البلد "

" **تيزية** : أقول للمرة الأخيرة (اغرب عن وجهى . اخرج أيها الخائن"

وحين يوشك " باتا " أن يرحل تحـاول "نفـرورا" أن تتـدخل وهى أيضـا نفس التيـمة الدرامـية عند " راسين " ، وتـهدف إلى تصعيد الصراع:

نفرورا : ياليتنى مـا أخبرتك ، كنتُ سبب التفريق بينك وبين أخيك

فيدرا: أنا التى كنتُ السبب فى إهراق الأب لدم ولده

ويرحل " باتا " فى قصـر الفرعون حين أصبـحت " سيروتا " زوجـة جديدة له ، وأقـامت " نفـرورا" فى حـاشـيتـه تزين له أمـر لهوه ومجونه، وتروض له "سيروتا" التى كانت قد أمتنعت عليه.

وعندما يأتى باتا إلى القصر ، يلتقى " بسيروتا " وفى حوار معها يدرك تغير رؤيتها للأمور فقد أصبحت حريصة على القصر والفرعون أكثر من حرصـها على باتا ، وتحـتال على باتا حتى تأخذ منه خنجره وتطعنه به .

ولا نرى فى القصة المصرية القديمة قتل " باتا " بهذا الشكل الميلودرامى، بل إننا نراه وقد تشكل ثورا ، وحين التقى بسيروتا عابها على خيانتها وغدرها به فطلبت من الفرعون أن تذبح الثور لتأكل كبده ، وحين يفعل تسقط نقطتان من الدم نبتت فى موضعهما شجرتان جميلتان(١٣)

أما عند " باكثير" فبعد أن تقتل "سيروتا " " باتا"

باتا : (يدنو من حافة الشرفة وهو يترنح فيرمى الخنجر خارجها)

: إن كنت تحبنى فازرع دمى فى هذه الحديقة لعلى أن أرى يوما سيرونا (١٤)

وحين يحضر الفرعون " ونفرورا" و " انبو" على ضجة " سيرونا" وترى " نفرورا" "باتا" مقتولا تلقى بنفسها فوقه ، وتعترف بإثمها .

نفرورا : باتا برىء أنا راودته عن نفسه فاستعصم(١٥) تماما مثلما اعترفت " ڤيدرا" بعد فوات الأوان ، مع اختلاف بينهما : "ڤيدرا" انتحرت ، أما " نفرورا" فقد قتلها زوجها " أنبو" .

ڤيدرا : أنا التى تجرأت فألقيت نظرة فاجرة عاهرة على ابنك

هذا الوقور العفيف (١٦)

يتـفق باكـثـيـر مع الأسطورة المصـرية فى أن "أنبـو" قـتل "نفرورا" زوجته بعد أن عرف حقيقة الأمر ·

وهنا نقف أمـام مـا توحى به القصة المصرية القديمة ، دمـاء "باتا" تسقط على الأرض لتنبت منها شـجرتـان ، وكذلك عند " باكثير " العودة إلى الأرض الأم ·

نفس التيمة الأسطورية فى أن تنبت شجرة رائعة فى نفس المكان الذى وضع فيه الصندوق الذى يحمل جثمان " أوزيريس" فى " ببلوس" العودة إلى الأرض الأم ليستمر العطاء ، والرخاء من جانب إله الخير والنماء · وحين ترى " سيروتا " عين "باتا" فى زهرة الشجرة وتسمع صوته يناديها بأنه لا مفر لها منه ، تأمر بقطع الشجرة ، فيقطع وتمزق الزهرة فتطير منها فراشة خضراء تدخل جوفها ، كما طارت قطعة من الخشب دخلت جوفها فى القصة المصرية (١٧) يستشير الفرعون الكاهن "عامور" ليقول للفرعون إن من يولد هو الفرعون الموعود الذى يخلص الشعب من الظلم فيأمر الفرعون بإحضاره ليقتله ، خوفا من تحقيق النبوءة ، كما طلب " لايوس" قتل " أوديب" حتى لا تتحقق نبوءة معبد " دلفى" ، عامور هنا هو " ترزياس " "

سوفوكليس" يختفى الطفل ، ويقول عامـــور" إن الفرعون الموعود لا يقتل " ، يظهر " باتا" الفرعون الموعود ومعه خنجره القديم ، ليقتل الفرعون ، ويصبح هو الفرعون ويولى " أنبو" وليا للعهد ، ويطلب أن يؤتى " بسيروتا" حتى يقتلها لخيانتها حين تأتى شاردة تبحث عن ولدها وتعرف أنه " باتا" وأنه ولدها ، تطفأ الأنوار لتضاء من جديد ، وقد ابيض شعر سيروتا لتحتضن ولدها باتا .

بهذه النهاية الأوديبية يوقفنا باكثير أمام أبعاد ثلاثة فى مسرحيته:

البعد الاول : هو البعد الأسطورى للقصة المصرية فى شكله الخارجى وقد ارتبطت شخصية " باتا " ب " أوزوريس" إله الخير والنماء ، يعود إلى الحياة شجرة جميلة لها عطاؤها ، استمرارا للحياة والعطاء ، وارتبطت شخصية زوجة الأخ الشريرة بزوجة " ست" المتآمرة على الخير والتى تنتهى نهاية تتفق مع جرمها ومع الفكرة الأخلاقية، التى ترمى إليها القصة المصرية .

البعد الثانى : هو التشكيل الجديد للأسطورة ، تشكيل يرتبط بالقيمة الأخلاقية فى القصة من ناحية ، وبالواقع السياسى الذى ظهرت فى مناخه من ناحية أخرى ، مناخ فيه فساد سياسى، وملك ظالم ، وشعب يطلب الحرية والعدل ، وهذا التشكيل يتفق مع التزام باكثير ، التزام أقرب إلى التزام الوجوديين

البعد الثالث : هو البعد الداخلى عند " باتا" المعاصر قيما وفكرا وعودة إلى الأرض الأم استمرار للعطاء واستمرار للحياة .

مسرحية " اللص " لتوفيق الحكيم

كتب الحكيم مسرحيته" اللص"عام ١٩٤٨، ويقدمها بأنها من وحى رجال الأعمال وصراع الأجيال .

وهى تدخل فى نطاق الميلودراما ، وإن كان الحكيم قد استعملها استعمالاً جيدا ، وهى تختلف عن المسرحيات السابقة التى عرضنا لها فى أن البناء العام للعمل قد تشكل فى إطار تصوير الفساد الذى ألم بالمجتمع المصرى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأن التيمة الرئيسية فى العمل ليست هى التيمة"الفيدرية" ،وإن كانت هذه القيمة تشكل خطا دراميا واضحا من ناحية، وتبلورأشكال الصراع الأساسية فى المسرحية من ناحية أخرى ، والمسرحية أقرب إلى مسرحية "بينا ينتى" التى استسلمت فيها الفتاة للغرام المدنس من جانب زوج أمها، ولكن الفتاة عند الحكيم لم تستسلم لزوج أمها ، بل ظلت تقاومه حتى النهاية .

والمسرحية ذات فصول أربعة،فى الفصل الأول يتقدم الباشا إلى غرفة "خيرية" ابنة زوجته ، يراودها عن نفسها ، وهى تصده بشتى الوسائل ، وهو يحاول معها بالهدايا والترغيب وبالتهديد بتطليق أمها ، والفتاة بين نارين: نار الدنس الذى يعرضه، ونار والدتها التى تخشى أن تفسد حياتها ، وحين دخل من النافذة "حامد" بغية سرقة مبلغ يكون به مشروعاً،لأن صاحب المكتبة التى يعمل بها قد طرده،يتفق حامد وخيرية على الزواج والخروج من المنزل،وأن يعمل كل منهما ليعيشا حياتهما بشرف ، وحين يخرج حامد يلمحه الباشا فيطارده ، ويطلق عليه النار فى الحديقة .

تتشابه شخصية الباشا مع شخصية " أستبان" فى مسرحية "خاثينتوبينا ينتى" "المدنسة" فكلاهما يغدق على ابنة زوجته الهدايا لأنه لا يرى فيها ابنته ، ولكنه يرى فيها امرأة غريبة عنه.

" فأكاثيا" لم تشأ أن تدعو"أستبان" "أباها"ولو كانت قد فعلت،لما رأى فيها امرأة غريبة، أما "خيرية، فكانت تدعو الباشا أباها وكان يتضايق من هذا .

يتفق أستبان مع الباشا فى أنهما كانا يبعدان الخطاب عن أكاثيا و"خيرية" ليحتفظ كل منهما لنفسه بالفتاة .

ثم فى نهاية الفصل الأول من مسرحية " المدنسة " يقتل " أستبان" "فاوستينو"خطيب أكاثيا فى الغابة ليلا ، وقد ذهب لتوه بعد خطبتها إلى قريته ، ويطلق الباشا الرصاص على "حامد" لقتله فى الحديقة ، وقد خرج لتوه من عند "خيرية" .

والكاتب الإسبانى خاثينتو بينابينتى حاصل على جائزة نوبل عام ١٩٢٢ ، وهو يترجم أعماله إلى لغات أخرى غير لغته الأصلية (الإسبانية) ومنها الفرنسية التى هى لغة وسيط بينه وبين الحكيم القارئ والمتحدث بها والمعايش لثقافتها حضوراً فترة من حياته ، وهذا يدعم رأينا فى اطلاع الحكيم على هذا العمل فى مرحلة مبكرة ، كما أن إجراء مقارنة ودراسة للتناص تدعم الرأى المرجح لاطلاع الحكيم ، وتأثره بهذه المسرحية ، علاوة على مسرحية " راسين " وإن كان بشكل أقل .

الفصل الأول : تبدأ المسرحية بوصف لمستوى المعيشة

حجرة نائية ، فى منزل فخم بالزمالك... بها فراش وثير ، ومقاعد مُريحة وخزانة للزينة وبها نافذة مفتوحة تطل على حديقة المنزل ، الغرفة غارقة فى الظلام ... ولكن شعاعاً من بطارية

كهربائية صغيرة ينطلق فى الحجرة من جهة النافذة ... ويظهر شبح يتسلق جدار النافذة صاعداً من الحديقة إلى الحجرة...، ويتحرك الشبح فى أرجاء الحجرة مصوبا شعاع بطاريته إلى أركانها، ويقع الشعاع أخيراً على الفرش ، ثم على مصحف فوق الوسادة ، فيقدم الشبح إليه ويتناوله في يده ويقرأ غلافه تحت ضوء البطارية .

ومنذ السطور الأولى في المسرحية نجد أن هناك المراودة من اللحظة الأولى .

خيرية : أهى رواية السينما التى أخرجتك من شعورك

الباشا : كان العاشق فى الرواية أبرد من لوح الثلج

خيرية : كان سلوكك معى فى السينما غيرلائق أحذرك أن تمسك بيدى هكذا فى الظلام مرة أخرى ، تذكر أمى التى كانت بجوارى ، غارقة فى ثقتها العمياء ، وحبها العميق لك .

خيرية : " مُرتاعة " بابا

الباشا : لا تنطقى بهذه الكلمة .. لا تنطقى بهذه الكلمة

إذن خيرية هنا على النقيض بالنسبة لأكاثيا الإسبانية ، لأنها تحاول خلق علاقة أبوية حتى تتخلص من رغبة زوج الأم أما

أكاثيا فهى ترفض أن تناديه بالأب لأن بداخلها رغبة مكبوته لا شعورية تجاهه ٠

الباشا : إلى اللقاء بعد ربع ساعة لا تنامى ... سأطرق بابك لأوقظك

تصرفات الباشا صبيانية شهوانية لاتليق بمركز هذا الرجل باعتباره فى مقام الأب ٠

خيرية : إلهى ٠٠ إلهى أنقذنى مما أنا فيه أرسل لى ملاكاً أو شيطاناً

"الشبح يخرج من وراء الستارة "

الشاب : هانذا ٠

خيرية : تصرخ صرخة فزع مكبوتة

الشاب : يبادر ملاطفاً لا تصرخى ، أو تستنجدى ، ألست أنت التى سألت الله

خيرية : من أنت ٠

الشاب : ملاك أو شيطان

خيرية : لص

وهذا الحوار إسقاط على الفوارق الطبقية والاجتماعية فى تلك الفترة، حيث لا يوجد وسطية " طبقة غنية مستمتعه بالمادة

والنفوذ وطبقة معدمة فقيرة ، لا تملك أى شئ وهذا يتضح من تهكم وسخرية الشاب .

خيرية : " في دهشة واستنكار" جئت تسرق ؟

الشاب : بل أقترض ، كان بنيتى أن آخذ من هنا حاجتى من النقود على سبيل القرض، ثقى بذلك ، وعندما ينجح المشروع .

خيرية : أى مشروع ؟

الشاب : مشروع تجارى

خيرية : أولاً يستطيع البنك يقرضك ما تريد ؟

الشاب : تلك هى البنوك خلقت لتمد الأغنياء ، أما بنك الفقراء فلم يخلق بعد ، ذلك البنك الذى لا يطالب المحتاج ، المعدم ، إلا برصيد من نيته ، وضريبة من ضميره.

خيرية : " تفتح حقيبة يدها " كم تريد أن أقرضك؟

الشاب : مائة جنية بالتمام

خيرية : مائة جنية ، هذا مستحيل ، إنى لا أملك فى حقيبتى أكثر من ، ثلاثة وعشرين

الشاب : آسف ، إن سوء الحظ يلازمنى ، مائة جنية بشرف أو بغير شرف .

خيرية : أنت أيضاً تتعدى على الشرف ! ؟ كل الناس من حولى لا يعنيهم الشرف ، إلهى ! إلهى !

إن تحليل "خيرية" هنا تحليل للحياة التى تعيشها ،حيث إن الشرف بمقاييسه المختلفة ، شرف الذمة المالية والأخلاقية تفتقده، وهو مجسد فى زوج الأم الذى يراودها بوقاحة عن نفسها .

وبعد أن يقص الشاب حكايته مع صاحب المكتبة ، الذى استنفذ كل طاقته الإنسانية والعقلية فى مقابل مادى زهيد ، حوالى سبعة جنيهات شهرياً ، وعندما يحاول زيادة هذا المبلغ يرفض ذلك ويتهمه أمام أهل المنطقة أنه سارق أولص ، ويطرده شر طرده فيتحول إلى شخص شعاره "الغاية تبرر الوسيلة " حيث إنه يرى أن يقترض مبلغ ١٠٠ جنية بالسرقة ثم يعيده بعد ذلك عندما ينجح مشروعه ، إلا أن "خيرية" تقدر إحساسة بالقهر ونرى أن اللص ليس السارق بالمعنى الدارج ولكنه من يحاول الاستيلاء على ما يمتلكه الآخرون مثلما يريد ذلك الرجل"الباشا" زوج الأم الذى يريد أن يغازل ابنتها ويقيم معها

علاقة ، فهو لص بطريقة أخرى ، ويشير إلى ذلك فى مقولتها :

خيرية : إنى أعذرك ، وأدرك ما أنت فيه ، إن الإنسان فى مثل موقفك ليثور أحيانا على كل الأوضاع ، ويفقد إيمانه بالفضيلة ، ولكنى مع ذلك لا أقرك على هذا المسلك ، ثق بى إنى لا أقولها تنصلاً من إعطائك ما تريد ، فإني سأدبر لك المبلغ مهما يكلفني ذلك ، ولكن انس مطلقا أنك لص ضبطته فى حجرتى ٠

ثم تسمع صوت طرق الباب ، فيتضح أنه الباشا الذى يراود "خيرية" ويريد أن يقتحم غرفتها فتتحجج بأنها ترتدى ملابسها وترفض أن تفتح له الباب ، ومن هنا يسألها الشاب لماذا أبوك يسلك هذا السلوك معك ٠ فتسرد له القصة بعد أن اطمأنت له تماماً :

خيرية : لقد مات أبى منذ أكثر من ثمانية أعوام ، وكنت فى الثالثة عشرة ، فلم ينقض عام حتى تزوجت أمى من هذا الرجل ، فقد كان جمالها أخاذاً وما كان من الممكن أن تظل طويلاً بلا زوج ، فتتعرض لأقاويل الناس ، ومنذ زواجها ألحقت بالقسم الداخلى بالمدارس الأجنبية ، إلى أن تخرجت منذ

شهور ، وكان لابد لى بعدئذ أن أتخذ هذا البيت
سكنى ، وأن أعيش مع والدتى وزوجها ، ولقد
أوصتنى أمى أن أتخذ من هذا الرجل أبا،
فأطعتها وصرت أناديه ، يا بابا ، وكان هو يحدب
على حقاً، ويحوطنى بعطف ورعاية وحنان ، امتلأ
بها قلبى اطمئنانا ، وأفعم بها قلب والدتى ، ومرت
الأيام وهو يزداد حرصاً على إرضائى وتدليلى
بكثير من الذهاب بى إلى السنيما مع والدتى
أحيانا وأحيانا بدونها ، وفى الظلام الدامس يأخذ
يدى فى يده ، ويميل بوجهه حتى يُلامس خده
شعرى ، وأحس بحرارة أنفاسه تهب لافحة محرقة
على أذنى كريح الخماسين ، إنها ليست حرارة
الحب الأبوى ، إنها شىء ارتجف له قلبى خوفاً.

وتحاول "خيرية" رسم لوحة لـ " الباشا " أو رجل الأعمال فى
تلك الفترة، وهو شخص مستهتر تعود أن يحصل على كل شئ
يريده دون الاهتمام بالأعراف والتقاليد والدين ، وأيضاً تنهال
عليه "الأموال" من قوت الشعب الغلبان فى تلك الفترة ، فكيف
يهتم بشئون العامة وهو يجلس فى النادى ويشعل السيجار

ويغازل البنات؟

خيرية : إنه يريد أن يسلبنى أعز ما أملك ، ولا يفطن إلى فداحة ما يأخذ منى ، إنه يريد ببساطة كأنما هو شئ طبيعى ،ولا شك ، هذا "الباشا" الذى يدخن سيجاره الكبير ويجلس فى ناديه ، وعلى النقود أن تصب فى حساباته التجارية فى البنوك دون أن يحفل كيف تنبعث ولا كيف صنعت ، فهو كما تعلم مساهم فى كل الشركات تقريباً .

الشاب : من رجال الأعمال

خيرية : نعم ، هؤلاء الذين يأخذون المال من الأعمال، ويتركون للآخرين الأعمال بغير المال .

إن هذا الحوار يعود بنا إلى نص " بينايننتى" ، عندما تصف رايموندا الدولاب الذى امتلأ بالهدايا نتيجة حب أستبان لأكاثيا كأب لها، ولكن هذا التصور الخاطئ فى ذهن رياموندا هو نفس التصور لدى أم خيرية حين أمطرها الباشا بالهدايا من اللؤلؤ والماس .

خيرية : ما من أسبوع يمر دون أن يقدم لى حلية من ماس أو لؤلؤ ، حتى أمتلأت خزانة زينتى هذه بالجواهر

" ينظر الشاب إلى هذه الخزانة مليا" إن قاموس هذا الرجل لا يحوى غير كلمة واحدة النقود .

وهنا يطرح الشاب تساؤلاً خطيراً عن دور الأم فى مثل هذه المشكلة، فتصف خيرية حال الأم المسكينة الفقيرة الضعيفة التى لم تكن تملك سوى جمالها وقد ولى الآن الجمال فى نظر الرجل المتصابى الذى يرفض تقبله للواقع .

الشاب : ألم تخبرى والدتك ؟

خيرية : كيف تريد أن تخبر هذه المسكينة ؟ إنها تهيم به حبا، ثم هى وحيدة فقيرة لا عائل لها غيره ، وهنا موضع ضعفى الذى يستغله

وهذا اعتراف من الباشا برفضه لواقع سنه ويحاول الإيقاع بالفريسة لاحتياج الام له ويستخدمها كأداة للضغط على البنت والأكثر من ذلك مراودته الصبيانية للبنت عن طريق أن يحتال عليها بأنه مريض ويحتاج إلى شراب ساخن .

الباشا : إنى لست مسنا متهدما يا عزيزتى خيرية .

وفى الفصل الثانى تقنع خيرية الباشا بزواجها من حامد ، موهمة إياه أنه الوسيلة لقيام علاقتها به فى إطار مناسب .

تتصاعد المحاولة من جانب الباشا ، والصد من جانب " خيرية " حتى الفصل الرابع ، حين تعلم الأم من ابنتها بحقيقة الموقف .

وتواجه الباشا بما عرفته ، فيتنصل من التهمة ، وهو موقف مغاير لموقف " أستبان" إذ اعترف " لرايموندا" زوجته بحقيقة مشاعر تجاه ابنتها، وكادت تغفر له ، وهو ما يمكن أن يدخل فى إطار التأثير العكسى بعد أن تتضح الامور وتتكشف العلاقة الحرام بين "أستبان "و "أكاثيا" يقتل "استبان" "رايموندا" وتكون دماؤها هى الأمان لابنتها .

(أو قيام المواقف على أسس ثقافية مغايرة)

أما عند الحكيم فيقتل الباشا بطلق نارى من شاكر أحد ضحاياه ، وبذلك ينتهى الصراع النفسى فى نفس الأم والصراع بين الباشا وخيرية.

مهما يكن من شئ ، فالحكيم قد تناول فى مسرحيته الحب المدنس، الذى كان الباشا ... وهو فريسة له -يريد أن يعرضه على ابنة زوجته ولم يكن من فعل القدر كما هو عند " بينا ينتى " أو من فعل الآلهة كما هو عند "يوريبيدس" و " راسين " .

فالإرادة هنا حاضرة والشخصيات مسئولة عن أفعالها بلا مبررات ميتافزيقية خارجية وبالتالى فهى تستحق نتيجة فعلها تماماً بلا شفقة أو تعاطف ،

" فيدرا " عزيز أباظة

فى مقدمته لمسرحيته "زهرة" يقول عزيز أباظة : سميتها زهرة وهو اسم يطلق على وزن فـدرة phedire وفـدرة بطلة مسرحية شعرية كتبها الشاعر المسرحى الإغريقى"يوريبيدس" Euripids عن أصل مصرى - كما قيل - ثم عالج الموضوع نفسه شعرا كذلك كل من الفيلسوف الشاعر الرومانى "سينكا Sineca والشاعر الفرنسى الكبير " راسين "Racine وكتب عن فدرة غيرهم، ولكنهم فى تقدير النقاد لم يبلغوا مبلغ هؤلاء جمال تصوير ونفوذ نظر وأصالة تحليل ، وأحكام ملائمة .

" وزهرة هذه إن لم تكن هى" فدرة" فهى أختها ، فإن بين طبيعتهما أعراقا ضاربة ، ووشائج عاصبة ، ومشابه غالبة.على أن " فدرة " أو "زهرة" فى المسرحيات الثلاث التى أشرت إليها كان مركوزا فيها نوازع وخلائق يختلف عنصرها وجوهرها باختلاف فكرة المؤلف ، ونظريته الثاقبة لها، ونهجه فى تأصيلها، انغماساً فى الغريزة وجرأة على الحياء،وما ينبغى لها أن تكون

إلا كذلك – أليست هى فدرة القرن العشرين [١٨] .

يضع الشاعر أمامنا القضية كما يراها ؛ ويمكن الوقوف أمام جزئيتها على النحو التالى :

١– يقول إنه سماها زهرة على وزن فدرة –التى كتبها كل من "يوريبيدس" و "سينكا" و" راسين "، فهو يضع يدنا على النص الذى تمثله من ناحية ، ثم حسم اللقاء التاريخى بين هذه النصوص حتى تتم عملية التأثر والتأثير من ناحية أخرى. فالمصدر يونانى رومانى فرنسى ، بلغات ثلاث ، اليونانية القديمة ، واللاتينية ، والفرنسية ، تعبيراً عن ثقافات ثلاث وحضارات ثلاث ، وإن كانت كل ثقافة قد أخذت السابقة لها رافدا .

٢ – يقول إن لم تكن زهرة هى ڤيدرا ، فإن بينهما أمشاجا وأعراقاً ومشابه، وهذا القول بدوره يوحى للمتلقى بأن هناك اختلافاً بين زهرة وڤيدرا ، بالرغم من وجود االتشابه والتماس والعلائق بينهما ، وسوف توضح الدراسة ما بينهما من اتفاق واختلاف .

٣– يقول إن ڤيدرا تبز أخواتها ، لأنها أكثر انغماساً فى الغريزة وجرأة على الحياء ، لأنها ڤيدرا القرن العشرين ،

وكان التطور فى أمورالحياة المختلفة يقترن حتما بالتطور فى انتكاس الغريزة والجرأة على الحياء ·

وبعد أن وقف المؤلف أمام طبيعة عمله ، يقف بنا أمام وظيفة هذا العمل ·

فإذا ما تدسس "يوريبيدس" ونظراؤه وخلفاؤه إلى ما تحت سطوح تلك الفطرة – الفطرة الإنسانية – بصائب النظر ، ووثاقة الحلوم ، فكشفوا مجهولا بين مجهولاتها أو أوضحوا مبهما من مبهماتها ، فذلك جليل كسب للإنسان ، أحسبه يفتح عينيه وقلبه وأحاسيسه على قبائل من المعرفة جديدة ومطارح من العلم بعيدة ·

الوظيفة عنده هنا معرفة ومنفعة ، كما ذهب بعض المفكرين ويشير عزيز أباظة فى اختياره" لفيدرا " إلى أن الحياة منذ خلقت على كوكبنا هذا الصغير ملأى عبر عصورها كافة بأمثال هذه الفيدرات والزهرات ·

والمسرحية من ثلاثة فصول فى عشر لوحات ، الفصل الأول فى لوحات ثلاث ، والفصل الثانى فى لوحات خمس ، والفصل الثالث فى لوحتين ·

وكل لوحة فى عدد من المشاهد ، ومشاهد المسرحية ثلاثة وستون مشهداً .

ومنذ المشهد الأول من اللوحة الأولى من الفصل الأول يقدم لنا " عزيز أباظة شخصية " زهرة " .

رقية : سيد البيت كريم وادع

وهى ست البيت نار تشتعل

تقطع اليوم هياجا وأذى

ثم تطوى الليل أنسا وغزل

ثم يضع يدنا على طبيعة الصراع فى المسرحية .

فالصراع بين " زهرة " وابنتها "صفاء " كما سنرى ، من أجل يحيى ، ولكن المؤلف يعوذ بهذا الصراع إلى عداء قديم بين الأم وابنتها .

"رقية : أ أم معادية بنتها ؟!

لعمرى هذا انتكاس الزمان "

تحاول " سلمى " تفسير موقف عداء زهرة من ابنتها .

فالأم تصب عذابها على ابنتها، وتفسر"سلمى" ذلك بأنه قلق خريف العمر ، وتفسره مرة أخرى بأن " صفاء تتجنب أسمارها ولياليها ، مما تفهم منه أمها أنه امتعاض ، و" صفاء " على علم

بكثير من سلوك أمها بما فى هذا السلوك من تناقض :

تغم إذا جاءنى خاطـــب

وتفزع إن لم يجئ خاطب "

وهى تسمع أيضا من صويحباتها ما يشين عن سلوك أمها

" فقلن ، وما هن الكاذبات فإنى بعينى أرع ما يريـــع

يقلن تقرب منها الشباب وخبء الكلام فظيع فظيـــع "(١٩)

بهـذه الصـورة يقـدم لنا عـزيز شـخـصـيـة زهرة منذ بداية المسرحية ، وصفاء ابنتها بدورها سئمت الحياة ، وتكرر رغبتها فى الموت لثـقل وطأة سمـعة الأم عليـها مضـافا إلى مـعاملتـها السيئة لها .

"سئمت الحياة فأين الـــردى

له الويل من زائر مبطـــئ

..... فما لى سوى الموت من ملجأ "

صورة زهرة إذن، أنها امـرأة فى خـريف العمـر، متصـابية ، تقرب الشـباب إليها فى أسمارها ، تعادى ابنتها صفاء التى فى ميعة الصبا ، وكان الأحرى أن تجد فيها تجديدا لشبابها ، ولكن هذا العداء غير مبرر فنيا ، وإن حاول المؤلف تبريره على لسان " سلمى " حاضنة "صفاء" بأن الفتاة فى ابتعادها عن أسمار أمها

تعطيها ظناً بأنه امتعاض منها ٠

فى اللوحة الثانية وفى المشهد الأول ، تتكررنفس المحاولة من جانب عزيز أباظة لترسيخ الفكرة فى ذهن المتلقى، بيد أن هناك تناقضاً واضحاً نراه على لسان " ظافر" زوج " زهرة" ، فابنته "صفاء" تحاول إثارته على أمها ٠

صفاء : يا أبى قل إنما أنت هنـا

صاحب الأمر فانفذ ما تشاء

يا أبى نحن مقيمان هنـا

بين هم وهوان وعــداء

جنتى هذه أحالت ضحكها

وغناها ٠٠ زفرات وبكـاء

يجيبها الأب فى هدوء مصطنع :

يا ابنتى لا تكبرى الأمر ففـى

كل بيت بعض ما سر وساء

وطباع الناس أشكال فـقد

يكرم الطبع وفى الطبع جفاء

وحين تواجهه ابنته :

يا أبى تمقتنى أمى ٠٠٠

يجيبها : إن تكن أمك لا حلم لهـا

فلها ميزاتها الغر الوضاء " [٢٠]

" ظافر " هنا فى موقف الدفاع عن "زهرة" أمام ابنته ، بيد أننا نراه كمن يعرف الأمر ، أو يشك فيه .

صفاء : يا أبى ألا تسمع الناس

ظافر : (فى ألم مكبوت) :

لقد نالنى منهم بذئ وجـرئ

كل هجام على العرض – وإن

صح ما دس من الهجر – دنئ [٢١]

ثم نراه يعود إلى الدفاع عنها :

ظافر : ليس فى زهرة إلا أنهـا

تحسب العمر صبا متصـلا

إن تمـل للهو أو تحشد له

فهى باللهو تذيب الطـلا

تحت هذا السطح من مظهرها

خلق رف وفضل هطـلا [٢٢]

" ظافر" هنا شخصية غير سوية ، ينتقل من الدفاع إلى الشك إلى الدفاع عن " زهرة " هذا من ناحية ، ومن ناحية

أخرى ، فالأسرة كما تصورها المسرحية أسرة تعيش فى السنوات العشر الأوائل من هذا القرن كما أشار المؤلف إلى زمن المسرحية ، وربما " ظافر " تاجر موسر له فى حيه احترام وجاه ، فهل يتناسب هذا التصرف فى سلوك " زهرة" وسهراتها وتقربها من الشباب مع موقف " ظافر" من هذا السلوك بالرغم من سماعه ما يقال عن سلوك زوجته ؟ وهل يتناسب هذا السلوك وهذا الموقف مع أعراف وتقاليد الطبقة المتوسطة من المجتمع المصرى فى مطلع القرن الماضى؟ وهل هو شئ عادى فى هذه الطبقة ، وفى هذا العصر أن نرى " زهرة " فى نهاية المشهد الأول تدخل " مرتدية ملابس منزلية فاخرة، متزينة أجمل زينة، وفى يدها لفافة تبغ مثبتة على مبسم" ؟

يزيدنا " عزيز أباظة " وعياً بشخصية " زهرة "، وببداية الصراع فى المسرحية ، منذ المشهد الثانى من اللوحة الثانية من الفصل الأول وحتى نهاية اللوحة الثالثة والفصل الأول جميعا، وذلك من خلال الأحداث والحوار بين شخصيات المسرحية .

" زهرة " تعنف الخادمات لأنهن تركن البيت دون تنظيف وترتيب والخادمات يجدن مبررا :

"**رقية** : يا ست السهرة قد طالت

وضيوفك قد خرجوا الفجرا "

وهى تخبر زوجها بأن " كريم" صديقه سوف يزورهم فى المساء ، لأمر يتعلق بخطبة " صفاء " ، وحين يفكر " ظافر فى أن " صفوان " ابنه هو الخاطب تؤكد " زهرة " ، لزوجها أن "صفوان " لا يعيبه شئ لكن : غير أن الجمع بين الماء والنار محال ٠

ثم لا ننسى فصفوان خطيب ابنة عمه

...

إن صفوان وإن أحببه لا أرضاه صهرا [٢٣]

يتكشف لنا سبب إصرارها على عدم التفكير فى " صفوان " زوجا لابنتها " صفاء" ، حين يأتى " كريم " فى المساء ويخلو بها ، بعد أن دخل الزوج إلى مكتبه للقاء بعض تجار الريف ٠

الموقف بين "كريم"و " زهرة " فيه غزل فاضح بين عشيقين سابقين

كريم : (باسما)

أين التكسر والدلال وأين نظرتك الحنون ؟

أين ابتسامتك التى تنهل كالصبح المبين ؟

زهرة : (ضـاحكة)

جدد كريم ، فما تلاطفنى به من غزل السنين

هذا كلام الأقدمين

كريم : فما كلام المحدثين ؟

زهرة : " فى تدلل "

العصر طابعه اغتصـاب الفوز والكسب واسع

لا النظرة السجواء تقنعه ولا الغزل الرفيـع

كلا ولا الشكوى ترقـرق بين أسراب الدموع

هذا يقال اليوم عن بلاهة

كريم : شىء فظيع

" **زهـرة :** " ضاحكة فى سخرية "

أكـذا ؟ !

كريم : أجل وهل الحياة هوى الضجيع ؟

زهـرة : عجباً كريم ، متى سموت لهذه الأخلاق ، قل لى ؟

كريم : " فى غمز "

منذ اندفعت فهمت بالفتيان فاحتلوا محلى " (٢٤)

ويقول " كريم " ل " زهرة " فى معرض الحديث عن "صفاء":

كريم : لا تظلميها فإنى أعتدها كبناتى،

زهـرة : فى " حذر وإغراء "

حاذر ! !

كريم : (وهو يشدد على كلمة " أعتدها ")

وهل قلت إلا اعتدها كبناتى ! !

وتصبح الصورة أكثر وضوحا .

كريم : خذى حذرك ، إن الأمر جد غاية فى الجد ، وقد ينشق

عن أشياء أدنى شرها يردى

زهـرة : " فى انزعاج يسير" :

وكيـف ؟

كريم : ألم ترى صفوان مشغوفا بها ...

زهـرة : أدرى

كريم : "فى نبرة قاسية " :

إذا ابنى قال لى أخطبها فما قولى ، وما عذرى ؟

أما كنا بعد الحمل فى شك من الأمر ؟

زهرة : " فى اضطراب "

أجل غامرنا الشك

كريم : ألا يكفى ؟

زهرة : بل يكفى

كريم : كذا يبرأ ضميرانا فتغفين كما أغفى

هناك شك إذن لدى العاشقين فى أن " صفاء " ابنة " غير شرعية " لكريم وهى بالتالى أخت لصفوان ابنه ، وحتى يدرأ محاولة الفتى أن يطلبها لنفسه زوجة، دبر " كريم " الأمر لتزويجها من " يحيى " ، الخطبة إذن بهذا الشكل لها سبب يلح عليه " كريم" وهو إبعاد ابنه " صفوان " عنها ، و"زهرة" من جانبها فى دهشة من الأمر، لأن "يحيى" يشيح عن " صفاء" ويقبل عليها هى :

زهرة : وقال لى وهو صاح   جاث على الأقدام

أ أنت أم صفاء   أم أختها ؟ !

والعلاقة بين " زهرة" و"كريم" تتعدى حد العشق إلى حد الدعارة

كريم : لأنت أحلى وأشهى   أم فديتك أما

زهرة : " ضاحكة "

شهادة عليم ؟؟

كريم : لو شئت لازداد علما !

زهرة : ماذا تقول ؟ أتهذى ؟   أما اتخذتك عما

وتوضح شخصيتها تماما

زهرة : دع الحل من اللذة فاللذة فى الإثم "

وحين يعرف " ظافر " بأمر الخطبة ، يطلب رأى ابنته ، فتطلب مهلة كى تفكر فى أمرها ، لكن الأم لا تمهلها وتسفه رأيها، بل وتهاجمها ويتضح العداء على أشده بين الأم وابنتها ، وتؤكد الفتاة ما سبق أن قالته عن أمها :

" **صفاء** : إن يكن والدى فخارى فأمى " ... (٢٥)

وينتهى الموقف بموافقة " صفاء " على خطبة " يحيى " لها فرارا من أمها .

وهكذا يبدأ "عزيزأباظة" عمله بالتعريف بالزمان والمكان والشخوص وأشكال الصراع .

وإن كنا نختلف معه فى أن هناك عدم اتفاق و عدم مواءمة بين سلوك الشخصيات وزمان المسرحية ومكانها .

فسلوك " ظافر " رب الأسرة ، وسلوك " زهرة " لا يتناسبان بحال مع أعراف وتقاليد الطبقة المتوسطة فى القاهرة فى السنوات الأولى من القرن العشرين، مهما يكن من شئ، فقد وقف بنا الكاتب أمام شخصية داعرة ، ترى اللذة فى الإثم و"كريم " صديق خائن يخون صديقه فى زوجته ، ولم يبتعد بعد عن غيه ، لكنه سادر فيه ، ولولا صدها إياه - بحثا عن غيره

-لاستمرا عاشقين، و"صفاء" تشك فى أنها ابنتهما ، فتاة رقيقة على خلق ، تعلم عن أمها ما يشاع عنها ، وظافر الزوج المخدوع الذى يثق فى صديقه ، ولا تبدو هذه الشخصية سوية فى علاقتها وموقفها من " زهرة " ، ثالوث الزوج والزوجة والصديق العاشق أثر من آثار المسرح الفرنسى على الكاتب .

وفى المسرحية شكلان من أشكال الصراع ، الشكل الأول صراع بين " زهرة " و " صفاء " يتنامى إلى صراع بين " زهرة " فى جانب و "صفاء" و " ظافر" فى جانب آخر وهذا الصراع يظهر أثره فعلا وحدثا .

والشكل الثانى ، صراع نفسى ليستعر داخل " صفاء " .

وقد جاء الفصل الأول من المسرحية تعريفا من الكاتب بجذور الصراع وتمهيدا للأحداث ، كما هو الشأن فى المسرح الكلاسيكى الذى يسير " عزيز أباظة" على نهجه تقليدا .

كما بدأ الفصل الأول بمحاولة الكاتب التعريف بشخصية زهرة على لسان الخادمات، ويبدأ الفصل الثانى بمحاولة التعريف بالموقف على لسان الخادمات أيضا ، ورواسب من المسرح اليونانى فى دور الجوقة فى التعريف والتمهيد والتعليق على الأحداث .

" رقية " الخادمة تثرثر مع " سلمى "حاضنة " صفاء" عما يدور فى المنزل ، " فزهرة" تملأ البيت هياجا وثورة ، فإن لاح "يحيى " انفجرت أساريرها وأضاء وجهها ، وقد جعلت منه رباً للبيت ، وإن هذا حديث الناس فى الحى والأحياء المجاورة من " بركة الفيل " إلى " خان الخليلى" كما أن هناك نفورا بين " يحيى " و " صفاء " لا تخطئه ، العين تحاول " سلمى" الدفاع عن "زهرة " متهمة ما ترويه " رقية" بأنه سخف ، وبأنها ترى فى هذا تهيئة من" زهرة " للعروسين بحياة هانئة .

وفى المشهد الثانى نرى " يحيى " و " زهرة " فى غزل داعر :

يحيى : فتنة المرأة ذات السحر تطفئ فى إهابك .

زهــرة : من زكاة القول هذا ؟ !

يحيى : لا ومخمور رضابك .

وفى غزلها هذا نلاحظ ملاحظة نقف أمامها تتمثل فى هذا الحوار

زهرة : إيه يا يحيى أهو شعر !

يحيى : بل حنين ذو شجون

زهرة : (فى تــدلل)

أنت يا ابنى تحسن الكذب وبعض الكذب فضل

يحيى : " فى مثل نغمتها " :

أنت أمى كل ما فيك مع الأيام يحلو

أنت أم لشكاتى وابتساماتى وأصل [٢٦]

فهل يمكن القول بأن الفتى مصاب بعقدة أوديب ، وأن هذا سبب فى إقباله وعشقه " لزهرة "؟ لم يرسم لنا "عزيز أباظة " شخصية " يحيى" وفيها هذا البعد الأوديبى ، كما أن موقف الغزل الداعر بين زهرة وزوج ابنتها أيضا لا يحتمل أن تدعوه بابنها، وهو يدعوها بأمه ثم يمزح بين حلاوتها وقبولها لشكاته.

يحيى : إنها تمثال فضل فى فراشى غير مغر "[٢٧]

فتسأله :

زهرة : (فى تــدلل)

لم تقل لى لم تزوجت　　　بها والحال هــذى

يحيى : (ضاحكا)

قلت أن البنـــــت للأم　　　مجازى ونفــاذى

أركب الصعب لأحظى　　　بهنائى والتــذاذى

من حوارهما نستبين شخصية " صفاء" وشخصية " ظافر " ، وأبعاد كل من الشخصيتين ، " فصفاء" كتوم، فيها إباء وأنفة، أما أبوها فإنه يرى ويغمض العين اتقاء ، ويسد الثغر كى يخفى،

فهو ينشد العافية .

شخصية ظافر شخصية متهرئة ، يرى ويسكت ، يبغى العافية ، وليس إذن كما أشارت " زهرة " قبل ذلك : "قد أعمته الأعمال عنا فجفانا" نبهته " صفاء " فى الفصل الأول من المسرحية ، لم يحاول أن يسأل أبنته تفصيلا حين واجهت أمها وقالت " إن أباها مبعث فخرها ، أما أمها..." ولم تكمل .

وكما أن شخصية " زهرة " غير مقنعة ، فشخصية " ظافر" أيضا غير مقنعة ، إذا كان للملتقى أن يكون على وعى بالزمان والمكان .

زهــرة : أنت لم تعرفها بعد ولم تسبر صفاء

إنها تجمع للكتمـــان كبرا وإباء

أبوها دأبه أن يغمض العين اتقـاء

ويسد الثغر كى يخفى فيعدو السفهاء

ينشد العافية البلهاء وللسم الريــاء

فإذا حقق هذا راح فرحان وجــاء [٢٨]

بيد أن شخصية " صفاء" التى تجمع مع الكتمان " كبراً وإباء" نراها وقد بدت بلا كبر و إباء فى الموقف التالى مباشرة ، فحين يخرج "يحيى "

تأتى " صفاء " لتحاورها أمها " زهرة " فى إهمالها " ليحيى" فتجيبها " صفاء " بأنه ليس فى حاجة إليها بعد أن أكرمته الأم واحتضنته وكفته .

وحين تتحدث الأم عن الشاى الذى برد ، ولن تستسيغه الفتاة تقول

صفاء : ما كل

شراب بمستساغ المذاق

وعلى العاقل الرضا والتغابى ؟؟

زهرة : هل بواقى الإبريق تكفيك ؟

صفاء : (فى صوت أجش)

إنى

رضت نفسى أن تكتفى بالبواقى

وهذا تناقض واضح فى بناء الشخصية ، "فصفاء" منذ بداية المسرحية تعادى أمها ، تتمرد عليها ، وقد عرفت خباياها ، وهى ذات إباء وكبر كما يقول المؤلف ، هذا الإباء والكبر والتمرد لا يتفق مع الرضا والتغابى وقبول البواقى ، كما يقول المؤلف على لسانها ، وإن كان هذا التغابى والرضا وترويض النفس على الاكتفاء بما يتبقى من الغير سمات ألصق بشخصية " ظافر " لا

بشخصية " صفاء"

وهذا الرسم لأبعاد الشخوص يجعل الباحثة تعتقد أن المؤلف لم يرسم أبعاد الشخصية بما يتناسب مع الأحداث ، ومع فكرها وسلوكها .

نرى صفاء فى المشهد التالى مباشرة، وقد تحول التعقل عندها فبعد أن كان " الرضا والتغابى " تحول إلى شئ مختلف

"**صفاء** : قلب الحقيقة الغراء

إن الرضا من هبات القوى للضعفاء

وتتحول معه " صفاء " إلى حكيم يلقى بحكمة :

صفاء : هون عليك فهذى الحياة مرعى وخيم

يعز فيها اللئيم ويستذل الكريم

وتبلغ شأوا كبيرا فى حكمتها :

صفاء : من النساء نساء شيطانهم رجيم

أخلاقهن وصوم وكيدهن عظيم

حياؤهن رميم وصونهن حطيم (٢٩) "

يكشف " كريم " الموقف " لزهرة " فالناس يتحدثون عن علاقتها "بيحيى" :

كريم : قالوا أيحيى صهرك الفاسق أم خليلك

زهرة : فى حـدة "

ويك احتشـم

كريم : إلا يكن فإنه خليلك

زهرة : فى صوت خافت " :

ألست إبليس الذى شجعنى ثم نفـر

ألم تقل لى قبلة الصهر رحيق وسكر

كريم : قد كان هؤلاء ٠٠

زهرة : " فى صرامة "

ياله هزلاً تبناه القدر (٣٠)

القـدرية هنا ليس لهـا مكان يتناسب مع البناء الدرامـى، فـالأحداث منذ بداية العمل تتـجمع ليتنامى الخط الدرامى ، لنصل إلى علاقة آثمة بين " زهرة " و " يحيى "، وقد كان التمهيد لهذه العلاقة تمهيدا بعيدا كل البعد عن القدرية ، كما فى " فيدرا " راسين " ، ذلك أن الشخصيات تقبل على متعة الحب الحرام بكامل إرادتها ووعيها ٠

" فزهرة " امرأة آثمة ، تقيم علاقـاتها بالرجال فى يسـر شديد، وأوضح هذه العلاقات علاقتها "بكريم"، ثم اندفاعها بعد

ذلك بدافع الغريزة العمياء ، كما يصورها المؤلف إلى علاقات مع شباب فى مثل سن ابنتها، وتقيم علاقة بدأت بوادرها مع " يحيى " .

وهو من جانبه اشتهى الأم ، فتزوج ابنتها ليكون قريبا منها أين القدرية إذن فى هذا " ياله هزلا تبناه القدر" ؟ أم أن المؤلف يريد أن يقيم وشائج بين "زهرة " و" فيدرا " ، والصراع عند " راسين " فى "فيدرا" هو صراع بين القدر والإنسان ، سيراً على نهج " ليوريبيدس"

وحين يحاول " كريم " تبصير"زهرة" بالأمر ، يدخل عليهما "يحيى" ويظن الموقف بينهما غراما فتأخذه الغيرة ، تصاحب المرأة خليلها السابق إلى الباب ، وتسقط الحكمة على رأسه أيضا .

"**كريم** : ذو العقل إن تغلبه أهواؤه

فأضعف الإيمان أن يستتر [٣١] "

يكشف " يحيى " عن معرفته بالهوى السابق بين " زهرة " و"كريم" بل إنه يفصح عن رأيه فى " زهرة " .

" **يحيى** : أبصرتنى مستهترا فى هوى

ظمآن - حر غلبه لم ينقع

فلعبت بى – ومتى اكتفيت بعاشق

فرد فما تروين إن لم تجمعى

فى اللوحة الثالثة يقدم لنا المؤلف شخصية " نصر الدين " والد "يحيى" والذى يعرف أخبار ابنه فيستدعيه إليه ، ويناقشه فى سبب إقامته بدار زوجته ، ولما يتهرب "يحيى" زاعماً أن " صفاء" تريد البقاء بجوار أبيها ، يواجهه أبوه بأنه يكذب ويلفق ، وأن ما يقوله الناس فيه صدق، ثم يقول إن "صفاء " لا تميل إليه ولكن " نصر الدين" يسدى إلى ابنه بحكمة:

نصر الدين : يا ابنى أجل عينيك حولك

تستبين ما قد جهلته

وانظر لنفسك لن تعز إذا وقارك قد عدمته

وانظر لبيتك لست تكرم ما حييت إذا أهنته [٣٢]

انهض بعيشك.. أنت صانع ما أردت إذا أردته

وفى نغمة التقسيم الطبقى للمجتمع إلى أبناء الأصول الكرام وأبناء اللئام الحاسدين – يقول :

"**نصر الدين** : يا ابنى ألم يبلغك ما يروى اللئام عن اللئام

الحاسدون بنى الأصول الحاقدون على الكرام[٣٣] "

وبعد أن يكشف الأب عن معرفته بأخبار ابنه يسقط مريضا من أثر الصدمة ، وهذا السقوط فيه افتعال إلى حد كبير، لأنه سوف يغير مجرى الأحداث بعدئذلك ، وتقوم " صفاء" بتمريض حميها والسهر على راحته ودوائه مدة شهرين ، وحين يبدأ فى الشفاء يأتى " ظافر" و " زهرة " فى زيارة، وتريد "زهرة" اصطحاب ابنتها وزوجها إلى منزلها ،ولكن" يحيى" يقول إنه سوف يبقى مع زوجه فى منزل أبيه .

يمر شهران و " يحيى" فى منزل أبيه ، و" زهرة " تحيل حياة زوجها وخدمها نارا، إلى أن يعود إليها " يحيى" تزورها ،"صفاء" وتحدث مواجهة بينهما تكاشف فيه الأم وابنتها بعضهما البعض فى أمر " يحيى" وينتهى الفصل كله " بظافر" يدلل " صفاء" ويقول :

ظافر : من أجلك يا صفاء أصم أذنا

من أجلك يا صفاء أغض عينا (٣٤)

اللوحات الثالثة والرابعة والخامسة عبء على البناء الدرامى ، فهى ثرثرة لفظية لا غَناء فيها ، ولا تخدم الخط الدرامى فى شئ ، وإنما جميعها تؤكد العلاقة الآثمة بين "زهرة" و"يحيى"، وقد حاول المؤلف فى افتعال واضح الإطالة بمرض " نصر

الدين" الذى جاء بلا مبرر درامى واللوحات مثقلة بالحكم والمواعظ المكررة التى لا جديد فيها .

الفصل الثالث : من لوحتين ، يبدأ فى منزل " ظافر" ، وقد أتت "نرجس" الدلالة تطلب مالاً من " زهرة " ، لأنها كلفتها بعمل سحر يوقع الطلاق بين الزوجين "يحيى " و" صفاء" ، ولما قامت بما كلفت به دفعت " زهرة" نصف أجر الشيخ الذى قام بالعمل ، تتعارك المرأتان وتطرد " زهرة " "نرجس" ، ويدخل " ظافر" ليعرف جملة الأمر من الدلالة .

وحين يواجه " زهرة" بفعلتها تكابر ....

ظافر : زهرة ما فعلته فقولى

زهرة : اعتدت أن أفعل ما يحلو لى

ثم تفجؤه بقولها :

كيف انقلبت أسدا هصورا ؟ (٣٥)

وحين يخرج " ظافر" لتوديع ضيوفه، وتخلو"زهرة"إلى نفسها نراها فى منولوج داخلى على النحو التالى :

" زهرة " تمشى فى تؤدة فتستلقى على مقعد، تلقى بنظرة إلى أعلى كأنما هى مجهدة ، يظلم المسرح شيئا فشيئا ، تتحدث زهرة بصوت حالم كأنه صوت الضمير :

زهرة : أول تأنيب له اصطليته

وغضبه منذ احتوانى بيته

لو أنه لم يرسل العنانـا

لما استفاض بيننا ما كانا

واأسفا يستيقظ الرجـال

حين عثار الضعف لا يقال

(سكته قصيرة)

حق جدير بالورى أن يعلمـه

لا تخطئ المرأة إلا مرغمـة

كأن تكون امرأة مهجـورة

ولم تزل وسيمة نضيــرة

أو زوجة بين النساء مهملـة

تزوج الزوج عليها عملــه

أو زوجة الشحيح وهو مثـر

تاقت على العسر لبعض اليسر

أو زوجة المقامر السكــير

يخلص من ناد إلى ماخـور

أو زوجة للشيخ قد بيعتْ

فما أطاقت عجزة وثقلـة

وساقها حق الحياة ودفعها

فلم تطق ردا له ودفعـا

" سكته قصيرة "

" وتبدأ إضاءة النور متمهلة"

كيف تذاد الناس عن أخطائها

والضعف والشهوة فى دمائها

يعود الشاعر إلى الحكم والمواعظ فى هذا المونولوج الداخلى وهو كما نرى خروج عن الخط الدرامى لسببين :

الأول : أننا هنا يجب أن نكون أمـام شـاعـر درامى، وليس أمام واعظ أخلاقى، فالأصل فى المسرح الشعرى أن يكون كاتبه كاتبا دراميا فى المقام الأول ، لكننا نلاحظ هنا أن رواسب الحكم والمواعظ فى شعرنا العربى قد سيطرت عليه، فالمتنبى شاعر له آراؤه ، وأبو العلاء شـاعـر له آراؤه التى تسـاق عند كل منهمـا شـعـرا ، لكن " عـزيز أباظة "هنا كـاتب درامى، وحين نراه فى عمله يتحول إلى واعظ حكيم فهذا مأخذ عليه

الثاني : التقرير المباشر وهو غير مقبول فى الفن " فزهرة "
هنا تقدم تقريرا يتضمن أسباب سقوط المرأة ،
وهو من عدة عناصر، فقد يكون زوجا هاجراً لها ،
وهى لم تزل بعد جميلة صغيرة أويهملها زوجها
وينشغل عنها بعمله ، أو يكون زوجها بخيلاً رغم
غناه، أو يكون زوجها مقامرا سكيرا يخرج من ناد
إلى ماخور ، ولا يعود إليها إلا لماما ، أو قد يكون
شيخا وهى صبية فى دمائها الضعف والشهوة .

من بين هذه الحالات الخمس لأسباب سقوط المرأة عند"عزيز أباظة" نحاول أن نضع "زهرة" فى أى منها ، فلا نجد إلاسبباً واحداً منها ، فيما يرى الكاتب وهو ما سبق أن قالته " زهرة " لـ" يحيى" :

" **يحيى** : أترى عمى قد لاحظ شيئا فجفانا
زهـرة : عمك الأعمال قد ألهته عنا فجفانا " (٣٦)

وكل الأسباب الأخرى التى ساقتها فى حوارها مع نفسها ، أو فى صوت ضمير ، لا تتفق وحالتها .

بيد أن "عزيز أباظة "ينقض هذا الرأى بعد ذلك وعلى لسان "زهرة " أيضاً :

زهرة : (قبل احتضارها تقول لصفاء) :

تعالي واسمعي كيف تملأت من الرجـــس

لقد أفرخ فى مهـــــدى	ولن يجلو عن دمـــى
هفت نفسى له منذ كنت	فاستولى على نفســى
فعشت العمر فى إجـلاد	رقطاء من الإنـــس
بنى فطرتهـــــا اللــه	على اللذغ على النهش
أرى الإثـــم وأدريـــــه	فيغرينى بــه جنسى
فأدعوه وبـــى شــــوق	كشوق الذئب للغرس
وآتيه فما أضحـــــــى	على روح ولا أمسى
وأرتـــــد لـــــه أخرى	وبى ضعفى وبى أنسى(٣٧)

هنا احتمال آخر أن يكون الزوج شيخا وهى يافعة، ولكننا نلاحظ أن فارق السن - كما تقول المسرحية - خمسة عشر عاما " فزهرة" فى الاربعين ، " وظافر " فى الخامسة والخمسين ، يسوق الشاعر سببا آخر على لسان " سلمى " حاضنة " صفاء"

" لقد زوجوها لمن لم ترده " (٣٨)

إذن عندنا أسباب ثلاثة - الآن - لسقوط " زهرة" وإثمها : .

١ – أنها مجفوة من زوجها ، وقد شغله عمله عنها ،

وقد جاء هذا على لسان " زهرة " .

٢ – أن نفسها تهفو إلى الرجس منذ كانت فى المهد ،

وقد جاء هذا أيضا على لسان " زهرة "

٣ – أن أباها زوجها من رجل لا تهواه ،

وقد جاء هذا على لسان " سلمى"

مهما يكن من شئ ، فإن هذا التناقض يعتبر من أسباب الخلل فى بناء شخصية "زهرة" ورسم أبعادها ، وهو خلل أخلاقى وليس خللاً دراميا لأنه أضفى على الشخصية حيوية تابعة من تناقضات النفس البشرية وصراعاتها التى لا تهدأ .

وإذا كان " عزيز أباظة" قد وقف أكثر من مرة أمام السبب الثانى منذ بداية المسرحية ، وأكدته الأحداث ، من ناحية ، وأكدته "زهرة" فى نهاية الأمر من ناحية أخرى ، فإن هذا المونولوج الداخلى كان بلا ضرورة درامية ، ولم يفد الخط الدرامى فى شىء ، وإنما ضلله ، وليس الدافع إليه سوى أن "عزيز أباظة" تحول إلى شاعر فى المسرحية ، وبدأ فى إلقاء مواعظ بلا ضرورة فنية .

وإذا وقفنا أمام ما فى طبيعة زهرة من ميل إلى الرجس " لقد أفرخ فى مـهدى " فإن هذا يجرنا إلى المذهب الطبيـعى ، حيث يصور الإنسان بصورة الضحية العاجزة أمام عالم [٣٩] معاد ، وما حاوله " أميل زولا "من إخضاع تصرفات الإنسان لما فطرته الطبيعة عليه ، وكأنى "بعزيز أباظة " يريد أن يستبدل بالصراع بين القدر والإنسان كما تمثل فى "ڤيدرا" إلى صراعاً بين الإنسان وطبيعته .

دخول نرجس الدلالة في الأحداث غير مبررفنيا ، اللهم إلا ليستعين بها الشاعر على فضح " زهرة" :

تخرج " نرجس" ويعود " ظافر" ، وما إن تبدأ مساءلته "لزهرة" حتى تقطعها " صفاء" بحضورها ، يتبعها " يحيى" ، ثم " نصرالدين " فى دعوة على العشاء ، يسوق "نصر الدين" البشرى إلى القوم بأن صفاء حامل ، فتجتد "زهرة" على ابنتها إن لم تخبرها. ينسحب الرجال إلى صلاة العشاء ، فتتشاجر المرأتان ، ويدخل " ظافر" وحده دون ضيوفه ، دون أن تدرك المرأتان فيسمعهما :

زهرة : زادتك غلا حظوتى فاجرعى

من غيرة شبت فلم تخمـد

لن تكسفى شمسى وإن فاتنى

بعض وسامى فاحقدى واحسدى

ژ أماه

زهرة : ما أبغضها لفظـــة   أفزع منها كالردى الموصد

أحرفها الرقط ومضمونهـــا   ينعين موشى الشباب الندى

يحتد ظافر :

ظافر : كشفت لم تخشى ولم تخجلى

عن نفسك الجاثم فى الدنس

تلك الثلاثون التى جمعت

ما بيننا كانت أذى ينجس

يستوقفنا هذا البيت ، فهل كان زواجهما لمدة ثلاثين عاماً ؟ وإذا كانت زهرة فى الأربعين من عمرها ، فهذا يعنى أنه تزوجها وهى فى العاشرة من عمرها وتكشف زهرة عن نظريتها إلى زوجها :

زهرة : (فى صيحة)

بل فاتركيه يصل   سويعه فى ثوب زوج رجل

ويكشف " ظافر" كذلك عن شخصيته الضعيفة تماماً :٠

ظافر : "فى عنف"

صه فما صبرى الذى عشته

وشأنى إلا ستار وظل

جرعته وهو مصاب جلل

لأتقى بعد مصابا أجل

لولا ابنتى والناس من حولنا

تلفو لما آوتك إلا السبل

وكما سقط "نصر الدين" مريضا حتى يدفع الحدث بالأحداث التالية التى تغير فى مجرى الخط الدرامى ، ينفعل "ظافر" ويجلس إعياء، ويأخذ "زهرة" جنون حاقد ثائر .

هون عليكم لعن الله وحل القـــدر

. . .

ظافر ما أسعدنى ساعة أجلو نكبتك

صفاء ليست ابنتك أقسمت ليست ابنتك

. . .

هى ابنة الزنا

عند هذا الحد من المكاشفة تخرج " زهرة" طريدة مطلقة

وبعد عام من الأحداث تحل اللوحة الثانية من الفصل الثالث حيث تظهر "سلمى" إلى جوار سرير طفل ولد "يحيي" و"صفاء"، وفي ثرثرة مع "رقية" تقف "سلمى" موقف الدفاع عن "زهرة" :

سلمى : هو الضعف يركب بعض النفوس ، فتسقط مجبرة لا اختيار وترى أنها زوجت من "ظافر"على غير رغبة منها ،" فلم تلق فى بيته أنسها " ولم تلق فى حضنه ريها ، فهامت كما هام القفار طريد " لئن أنصفوا فأبوها الملوم .

وهذه كلها محاولات لتبرير سقوط زهرة وهى محاولات سبق أن رفضنا مثيلاتها من قبل فى معرض الحديث عن حوار "زهرة" الداخلى مع نفسها

تأتى زهرة وقد لفظها الجميع وهى فى ملابس البغى ، ويتفق "يحيى" و" صفاء" على إيوائها،وألا يضنا عليها بسرير ورغيف ، وتطلب الصفح من ابنتها وقد ندمت على ما فعلت ، ثم يصيبها ألم تحتضر على إثره ، وفى اختصار تسوق الحكمة فى قولها :

زهرة : (فى إعياء)

أعجز الناس لدى الموت الأطباء(٤٠)

تموت " زهرة " بين يدى "صفاء" وقد ندمت ، وقد عفت عنها ابنتهـا وهذا مما يدل على أن عـزيز أباظة قـد أفـاد من كل الفيدرات السابقة على (فيدرته)- وإن كان الخلل قد أصاب البناء الفنى عنده ، حيث حافظ على التيمة الأساسية التى بدأت منذ قصة الأخوين ، ثم حافظ على البناء القدرى الذى رأيناه عند "يوريبيدس" إلى حد ما (الجزاء من جنس العمل)

وحاول أن يفيد من "راسين" ، ولكن الأداة اهتزت بين يديه ، نظراً لصرامة البناء عنده ، ومع ذلك فإن ثقافة عزيز أباظة المسرحية ، الشاملة والعميقة ، أمدته بقوى متعددة من الدفع الفكرى والدرامى ، مما جعل مسرحيته مثيرة ومشوقة على المستوى الدرامى ، وجديرة بالعرض على المستوى الفكرى . ولا غرو فى ذلك ، فإن عزيز أباظة هو خليفة أمير الشعراء فى إبداع المسرح الشعرى العربى .

هوامش الفصل الخامس

١ – ذكر داغر فى معجمه أن الفرعون الموعود ١٩٤٥ وأن اللص مثلت ١٩٤٨ وليست هناك إشارة إلى أى من المسرحيتين المطبوعتين بتاريخ ظهور كل منهما .

٢ – سورة " الشمس " من اية ٧:١٠

٣ – د .شكرى محمد عياد – البطل فى الأدب والأساطير ص ١٠٢

٤ – المسرحية ص ٥٠

٥ – Simpson , op , cit , p . 96

٦ – هيبوليت – يوريبيدس ص ٩٣

٧ – باكثير –المسرحية – ص ٥١

٨ – " يوريبيدس " هيبوليت ص ١٠٥

٩ – " يوريبيدس " هيبوليت ص ١٠٥

١٠ – يوريبيدس . فيدرا ص ١٠٥

١١ – راسين . فيدرا . ص ١٥٠

١٢– باكثير . المسرحية . ص ٦٩ .

١٣– انظر Simpson , op , cit , p 0104,105

١٤– المسرحية ص ٨٥

١٥ – المسرحية ص ٨٦

١٦ – راسين – فيدرا ترجمة يوسف رضا ص ١٩٣

١٧– انظر Simpson , op , cit , p

١٨ – عزيز أباظة – زهرة – دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٨ مقدمة ص ٥ .

١٩ – عزيز أباظة

٢٠ – المسرحية ص ٢٤

٢١ – المسرحية ص ٢٦

٢٢ – المسرحية ص ٢٨

٢٣– المسرحية ص ٢٥

٢٤ – المسرحية ص ٤٠

٢٥ - المسرحيــة ص٥٧
٢٦ - المسرحيــة ص ٧١
٢٧ - المسرحيــة ص ٧٢
٢٨ - المسرحية ص ٧٥
٢٩- المسرحية ص ٨٢
٣٠- المسرحية ص ٨٨
٣١- المسرحية ص ٩١
٣٢- المسرحية ص ١٠٧
٣٣- المسرحية ص ١٠٨
٣٤- المسرحية ص ١٤٧
٣٥- نفسه ص ١٥٩
٣٦ - المسرحية ص ١٧٣
٣٧ - المسرحية ص ١٨٠
٣٨ - المسرحية ص ١٨٣
٣٩ - اريك بنتلى - المسرح الحديث - ترجمة محمد عزيز رفعت - ص ٦٤ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٥
٤٠ - المسرحية ص ١٩٦

خاتمة

من دراسة الباحثة للمعالجات المختلفة لتيمة ڤيدرا الأسطورية يتضح أن : –

١– الأسطورة إرث مشترك للإنسانية، تَكَونَ وتبلورَ فى فترة طفولة الإنسانية، وتَلَوُنَ وتشكل هذا الإرث حسب كل ثقافة وشروطها ويتسم هذا الإرث الثقافى الإنسانى بوجود ما أصطلح على تسميته بالضمير الجمعى . وحسب تعريف إميل دور كايم هو مجموعة من المعتقدات والعواطف المشتركة بين الأعضاء العاديين فى مجتمع معين ، والتى تشكل النسق المحدد لحياتهم، وأى إثارة لهذا الضمير ينتج عنها إلحاح وضغط اجتماعى للتوفيق والخضوع إلى المواضعات والشروط الاجتماعية .

٢– يسيطر على المجتمعات التقليدية (القروية خاصة) الاتجاهات القدرية فى النظر إلى أمور الحياة ، بمعنى أن أبناء تلك المجتمعات يعتقدون أن أفعالهم عاجزة عن التأثير فى مجرى الأحداث ونتائجها ، وهذا ما نلاحظه

فى المعالجة الأولى لفيدرا على يد يوريبيدس ، والعكس تماماً فى المعالجات الحديثة ، التى ربطت بين الفعل والنتيجة ، وأعطت دوراً محورياً للإرادة الإنسانية فيما يحدث ، وبالتالى أصبح الإنسان يجنى ما زرعت يداه ، مثال هذا معالجة أونيل التى نفت تماماً فكرة التدخلات القدرية .

٣- كان لعمليات التثاقف دور كبير فى التأثر بالمعالجات المختلفة لفيدرا ، فنجد تأثر الحكيم بـ " بينايتتى" ، وتأثر باكثير بـ "راسين" وتأثر عزيز أباظة بـ "راسين ويوريبيدس" ، وهو ملمح مهم يضع يد الباحث على عملية انتقال العناصر الثقافية عبر العصور فعن طريق الاستعارة ينتقل المجتمع من حالة إلى حالة أخرى ، فالتلقيح الفكرى الثقافى يتم عن طريق اتصال حضارات الشعوب وعن هذا الطريق يتم الكثير من استعارة وتغيير العناصر الثقافية .

٤- إن مجموعة العلاقات المنظمة ، القائمة سواء داخل المجتمعات المحلية أو الجماعات البشرية ، أو بين بعضها البعض ، تميل إلى الحفاظ على استمرارها عبر الزمن ،

وهى ليست فكرة إستاتيكية بل تنطوى على إمكانية تكيف وتجدد الأنساق الاجتماعية عبر الزمان ، كاستجابة للتغيرات والتناقضات الداخلية أو الخارجية ، وهذا النسق الثقافى الاجتماعى يظهر بصورة واضحة فى النصوص المسرحية محل الدراسة .

٥- إن كل مجتمع يضع معاييره الخاصة به،والتى يترجمها المؤلف أو الكاتب بوصفه ابناً لهذا المجتمع وصوتاً له فى عصر معين .

٦- بعض النصوص محل الدراسة حرصت على وجود الجزاء وحرصت على أن تقف موقفاً من المخطئين ، حرصاً منها على القيمة الأخلاقية مثل فيدرا - راسين ، فى حين كانت هناك نصوص تعاطفت مع الشخصيات المخطئة ، وكان همها الحفاظ على التيمة الفنية ، مثل "رغبة تحت أشجار الدردار" ليوجين أونيل .

٧- من أهم سمات الفن اليونانى القديم ، ارتباطه بوجهة نظر دينية للحياة والاعتقاد فى وجود الآلهة ن والأرواح التى أنسنتها ، مما يكفل قيام علاقة بينها وبين بنى البشر .

٨- تأثر "يوربيبيدس" بفلسفة السوفسطائيين الذين ركزواعلى السمات الحسية للإنسان ، ووضعوها فى موضعها الطبيعي الحيوى .

٩- الأساطير هى مستودع أفكار وقيم البشرية ، ولذلك فهى تصلح للمعالجة فى كل عصر حسب السياق الثقافى والقضايا المراد طرحها ومناقشتها .

١٠- تعرضت الدراسة لمفهوم تطور النوع Gendr، منذ العصر اليونانى وحتى العصر الحديث ، مشاعر الأنثى وعدم القدرة على البوح بها ، طبقا أولاً للأعراف الدينية ، ثم الاجتماعية ، ثم الظروف الاقتصادية ، ونجد أن كل معالجة كانت ابنة شرعية للمجتمع وثقافته وطبقا للمفاهيم والعادات الاجتماعية .

تعرضت الدراسة لمفهوم الآخر (الأنثى) ، ورؤية الثقافة لها ولدورها الاجتماعى ، خاصة فى الثقافات التى تتسم بسيطرة المفاهيم الذكورية ، ورؤية هذه الثقافة وتقييمها لمشاعر المرأة وسلوكياتها المبنية عليها .

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر الغربية (المسرحيات The Plays)

١– يوربيبدس ،" هيبوليت " الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني ترجمة أمين سلامة ١٩٨٨

٢ – جان راسين ، روائع المسرح الكلاسيكي" مأساة فيدر" ترجمة يوسف محمد رضا دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ١٩٧٩

٣ – خاثينتو بينا ينتي ، مسرحية المدنسة – ترجمة د ، عطية هيكل الدار القوميه للطباعة والنشر، ١٩٦٥

٤ – يوجين أونيل، سبع مسرحيات عالمية ، ترجمة د،نعيم عطية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ١٩٦٥,

ثانيا – المسرحيات المصرية

٥– توفيق الحكيم ، مسرحية اللص، مسرح المجتمع .المؤلفات الكاملة مجلد الثانى، مكتبة لبنان ناشرون. بيروت الطبعة الاولى١٩٩٥

٦ – على أحمد باكثير . الفرعون . الموعود. مكتبة نهضة مصر . القاهرة . بدون تاريخ

٧ – عزيز أباظة .مسرحية زهرة .دار الكتاب العربى للطباعة والنشر القاهرة . ط ١٩٦٨

المراجع العربية

١– إبزاهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ،دار المعارف القاهرة ، ١٩٨٥

٢– أحمد السعدني ، نظرية الأدب دار الكتاب المصرية. القاهرة . الجزء الأول ، ب.ت

٣- أحمد شمس الدين الحجاجي . الأسطورة في المسرح المصري المعاصر . دار المعارف للطباعة . القاهرة . ١٩٨٤

٤- أحمد كمال زكي: الأساطير -دراسة حضارة مقارنة . الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ٢٠٠٠

٥- أحمد كمال زكي : الأساطير . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٩٧

٦- أميرة حلمي مطر . مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع . القاهرة - ١٩٧٦

٧- أميرة حلمي مطر: الفلسفة اليونانية تاريخها ومشكلاتها . دار المعارف للطباعة . ١٩٨٦

٨- إيليا حاوى : المسرح العالمى . يوجين أونيل . دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٨١

٩- إيليا حاوى : المسرح العالمى . يوريبيدس . دار الكتاب اللبنانى للطباعة والنشر . بيروت ١٩٨٠

١٠- جابر عصفور . قراءات فى النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة سنة ٢٠٠٢

١١-حسن محسن . المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٩

١٢- خيرى شلبى . المسرح المصرى المعاصر . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٩

١٣- زكريا ابراهيم : دراسات فى الفلسفة المعاصرة . دار مصر للطباعة القاهرة ١٩٨٧

١٤- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ٠ دار مصر للطباعة ١٩٦٦

١٥- السيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ٠ دار التنوير للطباعة والنشر ٠ بيروت ج١ ٠ ١٩٨٢

١٦- شكرى عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ٠ عالم المعرفة ٠ الكويت ٠ ١٩٩٣

١٧- شكرى عياد : أر سطو فن الشعر ٠ دار الكتاب العربى ٠ القاهرة ب ٠ ت

١٨- شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير٠ دار الكتاب العربى القاهرة ٠ ١٩٨٠

١٩- صفوت كمال ٠ من أساطير الخلق والزمن٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة ٠ القاهرة ٢٠٠١

٢٠- صلاح فضل : نظرية البنائية فى النقد الادبى ٠ مكتبة الانجلو المصرية ٠ القاهرة ١٩٨٠

٢١- صلاح فضل : ظواهر المسرح الأسباني ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠ القاهرة ١٩٩٢ .

٢٢- عبد الحكيم حسان ٠ مذاهب الأدب فى أوروبا ٠ دار المعارف بالقاهرة ٠ سنة ١٩٧٩

٢٣- عبد الرحمن بدوى٠فلسفة العصور الوسطى ٠ وكالة المطبوعات بالكويت ، دار القلم لبنان ٠ ١٩٧٩

٢٤- عبد الحكيم حسان ٠ مذاهب الادب فى أوروبا ٠ دراسة تطبيقية مقارنة الكلاسيكية ٠ دار المعارف ٠ ط٢القاهرة ١٩٧٩٠

٢٥- عبد العزيز حمودة ٠ البناء الدرامى ٠ مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ١٩٨٢ .

٢٦- عبد الحميد شيحة : دراسات فى الأدب المسرحى ٠ دار الهانى للطباعة ٠ القاهرة ٠ ب ٠ ت

٢٧- عبدالله عبد الحافظ : يوجين أونيل ٠ تجارب أونيل التعبيرية وزارة الإعلام الكويتى ٠ طبعة أولى ٠ القاهرة ١٩٩١

٢٨- على نور : ملامح مصرية في المسرح الأغريقى ٠ الدار المصرية للطباعة والنشر ٠ القاهرة ٠ ب ٠ ت

٢٩- على الراعى : فن المسرحية ٠ دار التحرير للطبع والنشر ٠ القاهرة ١٩٥٩

٣٠- على الراعى : مسرحيات ومسرحيون ٠ مكتبة الانجلو المصريية ٠ القاهرة ٠

٣١- عمر الدسوقى ٠ المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ٠ دار الفكر العربى ٠ القاهرة ٠ الطبعة الخامسة ٠ ١٩٧٠

٣٢- كارم محمود ٠الأسطورة فجر الإبداع الإنساني ٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة ٠ القاهرة ٠ ٢٠٠٢ ٠٠

٣٣- كمال الدين حسين ٠ المسرح والتغير الاجتماعى ٠الدار المصرية اللبنانية ٠ القاهرة ٠ الطبعة الأولى ١٩٩٢

٣٤- لويس بقطر ٠ تأملات فى الأدب المصري القديم - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٠ القاهرة ٠ ١٩٩٥

٣٥- ماهر حسن ، كمال فريد ٠ الكلاسيكية فى الأدب والفنون العربية والفرنسية مكتبة الأنجلو المصرية ٠ القاهرة ١٩٦٢

٣٦- محمد حمدى إبراهيم ٠ دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ٠ دار الثقافة للطباعة ٠ القاهرة ١٩٧٧

٣٧- محمد صقر خفاجة ، عبد المعطى شعراوى - المأساة اليونانية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦

٣٨- محمد صقر خفاجة ، عبد المعطى شعراوى : المسرحية اليونانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦
٣٩- محمد عصمت . الكاتب العربى والأسطورة . المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . القاهرة
٤٠- محمد عناني : النقد التحليلى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩١
٤١- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزى عربى . الشركة العالمية لونجمان . الطبعة الثانية . ١٩٩٧
٤٢- محمد غنيمى هلال :الأدب المقارن . دار نهضة مصر الطبعة الثالثة . القاهرة . ١٩٧٧
٤٣- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الخامسة . القاهرة . ١٩٧١
٤٤- محمد مندور . الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما . دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة ١٩٨٣
٤٥- محمد مندور:الأدب ومذاهبه . مكتبة نهضة مصر.القاهرة ب . ت
٤٦- مراد وهبة . المعجم الفلسفى . دار الثقافة الجديدة . القاهرة ١٩٧٧
٤٧- نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا . دار المعارف . الجزء الثانى . القاهرة . ١٩٧٩
٤٨- نبيل راغب : موسوعة الفكر الادبى . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٨
٤٩- نبيل راغب : التفسير العلمى للأدب نحو نظرية عربية جديدة المركز الثقافى الجامعى . القاهرة ١٩٨٠

٥٠- نهاد صليحة . نافذة على المسرح . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩

٥١- هند قواص . مدخل إلى المسرح العربى - دار الكتاب اللبنانى بيروت ١٩٨٢

٥٢- وليد منير - فضاء الصوت الدرامى دراسة فى مسرح صلاح عبدالصبور - الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٩٢

المراجع المترجمة إلى العربية

١- إتين دريوتون. المسرح المصرى القديم . ترجمة د. ثروت عكاشة . مراجعة د. عبدالمنعم أبو بكر الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦

٢ - إريك بنتلى . المسرح الحديث . ترجمة محمد عزيز رفعت . الهيئة المصرية العامة للكتاب . بدون تاريخ

٣ - ألارادیس نیکول :المسرحية العالمية ج١٠ . ترجمة عثمان نويه مراجعة حسن محمود وزارة الثقافة والإرشاد القومى . القاهرة . ب . ت

٤ - الأردايس نيكول: المسرحية العالمية ج٢ . ترجمة محمود حامد شوكت - مراجعة حسن محمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ب . ت

٥ - ألارادیس نیکول: المسرحية العالمية ج ٣ . ترجمة عبدالله عبد الحافظ - مراجعة د . حسن محمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة

٦ - ألارادیس نیکول: المسرحية العالمية ج ٤ . ترجمة شوقى السكرى - مراجعة د. حسن محمود المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر . القاهرة ب.ت

٧- ألارادیس نیکول: المسرحیة العالمیة ج ٥ - ترجمة ٠ نور شریف ٠ مراجعه د٠ حسن محمود المؤسسة المصریة العامة للتألیف والترجمة والنشر٠ القاهرة ١٩٦٦

٨- الان إس داونر ٠ المسرح الأمریکی ترجمة د ٠محمد بدالدین خلیل - دار المعارف سبتمر ١٩٧٦

٩- المر رایس ٠ المسرح الحی ٠ ترجمة داود حلمی السید٠ دار نهضة مصر ٠ القاهرة ٠ سبتمبر ١٩٦٥

١٠- أیکة هولتکرانس ٠ قاموس مصطلحات الأثنولوجیا والفولکلور ترجمة محمد الجوهری ٠ حسن الشامی ٠ سلسلة الکتاب الهیئة العامة بقصور الثقافة ٠ القاهرة

١١- بول هازر٠ الفکر الأوروبی فی القرن الثامن عشر ٠ ترجمة محمد غلاب ٠ ج١ لجنة التألیف والترجمة والنشر٠ القاهرة ١٩٥٨

١٢- جلبرت موری - یوریبیدس وعصره ترجمة عبدالمعطی شعراوی ٠ دار الفکر العربی ٠ القاهرة ٠ب ٠ ت

١٣- جیمس فریزر ٠ الغصن الذهبی ٠ تقدیم فوزی العنتیل ٠ ترجمة أحمد أبو زید ٠ مکتبة الاسرة ٠ القاهرة ٢٠٠٠

١٤- رامان سلدن ٠ النظریة الأدبیة المعاصرة ٠ ترجمة جابر عصفور ٠ دار الفکر للدراسات

١٥- روبرت سلبر ٠ الادب الامریکی ٠ ترجمة محمود محمود، مکتبة النهضة المصریة ب ٠ ت

١٦- شارلوت سیمون سیمت ٠ موسوعة علم الإنسان٠ المصطلحات والمفاهیم الأنثروبولوجیة ٠ ترجمة مجموعة بإشراف ٠ محمد الجوهری٠ المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومی للترجمة ١٩٩٨

١٧- فديريكو جارثيا . لوركا . الزفاف الدامى . حسن مؤنس . روائع المسرح العالمى . وزارة الثقافة المصرية . القاهرة ١٩٦٤

١٨- فردريش فون ديرلاين . الحكاية الخرافية . ترجمة د نبيلة ابراهيم . دار القلم . بيروت . ١٩٧٣

١٩- فرنسيس فرجسون . فكرة المسرح . ترجمة جلال العشرى الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٧

٢٠- فرانك جوتران . المسرح الأمريكى الجديد ترجمة . ولى الدين السعيدى . منشورات وزارة الثقافة دمش ١٩٩٣

٢١- لويس فارجاس . المرشد إلى فن المسرح . ترجمة أحمد سلامة محمد . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٢

٢٢- لأليخاندرا كاسونا . مركب بلا صياد . ترجمة محمود على مكى . مسرحيات عالمية عدد ١٣ . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٦٥

ثانياً : المصادر الاجنبية

1- Abel , Elizabeth (ed) Writing and Sexual Difference Harvester Press , Brington , 1982

2- Ellmann, Mary , Thinking about women (Hlarcourt Brace) London 1979

3- D Beauvoir , Simone "The Second Sex, trans 0 H.M Parshle (Bantam Books , New Tourk 1949 pengliin

4 - Donovan, Josephine (ed) Femininst literary Criticism : Ex . plorations in Theory (Kentucky unv) 1975

5 - Barnstone , w , The Poetics of Translationt, New Haven and London , Yale University Press

6- Jecobus , Mary, ed. Women Writin and Writing about Women (Croom Helm , London and Barnes 1979

7- Woolf , Virginia , Womens and Writing. into M. Barrett

8 - Eisenstein Hester . Contemporary Feminist Thought Unwin

9 - Sanborn Raiph and Barrett Clark :A Bibliongraphy Of The Works Of Eugene O,neill New York 1931

10 - Alexander , Doris : The Tempening Of Eugene O,New York

11 - Clark , Barret H: Eugene O, Neill :The Man and Plays New York 1926 : Revised 1947

12 - Dalches , David " Mourning Becomes O,Neill" In Encounter , XVI " June 1961"

13- Engel ,Edwin A: The Haun Ted Heroes Of Eugene O,Neill Combridge , Mass 1953

14 - Emery , W.B., Archaic Egypt , 1992 London : Penguin 15 - Kitto , H.D., The Greeks , 1964 , London : Penguin

16 - Malino Waki ,B., Magic, Science and Religion , 1948 Illionois The Free Press

17 - Rose,H.J., A Hamd book Of Mythology ,1970 London : Methuen

18- William Kelly Simpson , The Literatwre Of Ancient 0 Egypt part2 , new Kaven London 1972

ثانياً القواميس الاجنبية

1- Dictionary Of Literary Terms, edlited by Ann Routldge New York Press , 1994

2- The Reader,s Companion To World Literature Edi edit By Peter Found New Jersy, 1991

3 - The Concise Oxford Companion To Theater, by Phlis Hartnoli , Oxford New York 1992

المحتويات

صدر فى السلسلة

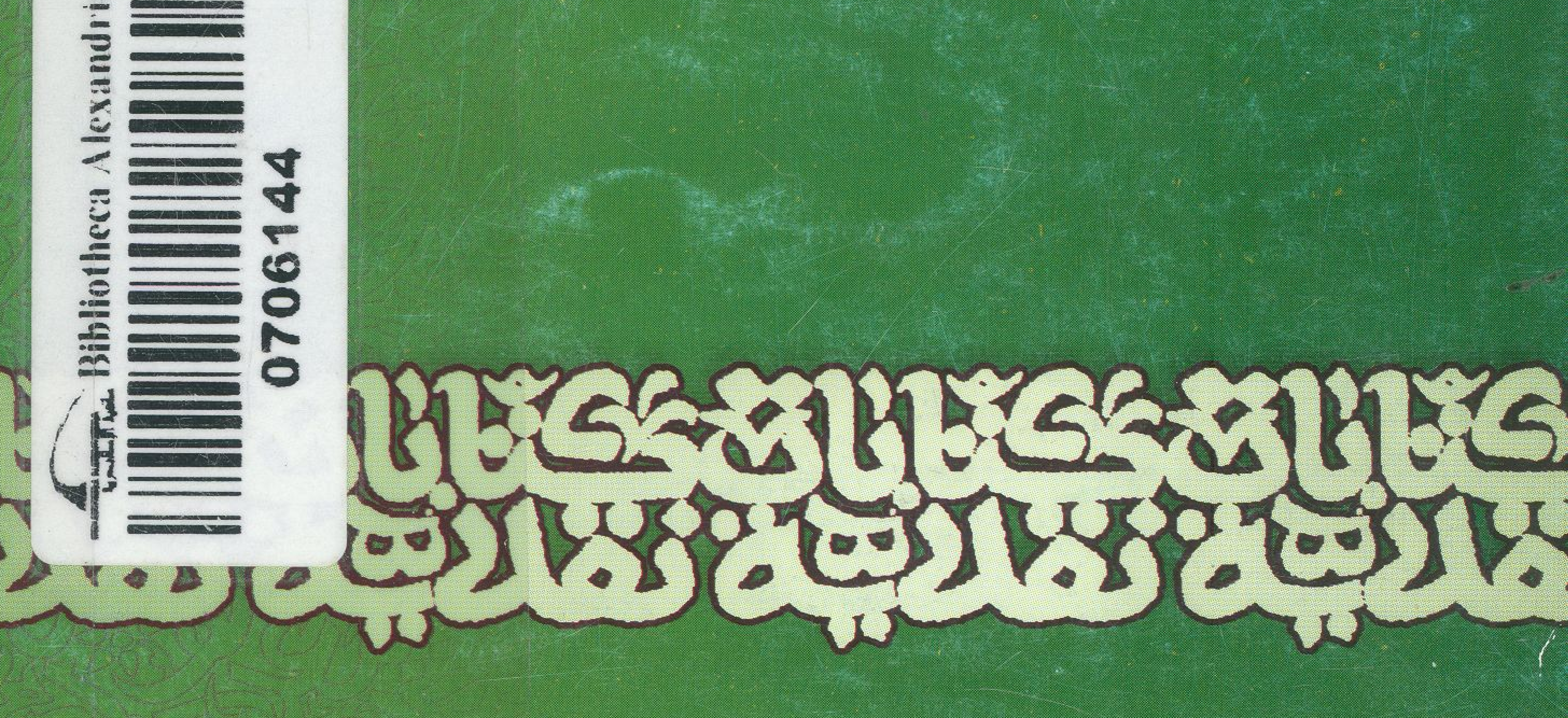
١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ....د. سيد حامد النساج
٢- مسرح الثقافة الجماهيرية........................ فؤاد دوارة
٣- بناء لغة الشعر ....تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤- معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥- روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د.حسين على محمد
٧- فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨- سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩- ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١-مقدمة فى نظرية الأدب .... تأليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢- الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣-الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبدالرازق
١٤- ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥- فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦-نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل

١٧- النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨-قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩-رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش
٢٠- الأدب والجنون .... د. شاكر عبدالحميد
٢١- المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢- المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤- كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥- من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة ....أحمد حسان
٢٧- مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨- الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبدالوهاب
٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ....د. ابراهيم حمادة
٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥- أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق

٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... علي أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم ....(الجزء الثانى)
٤٨ - الخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة ابراهيم
٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢ - أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر............د. مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة ابراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد علي الكردى
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى

رقم الإيداع : ١٧٩٦٤/ ٢٠٠٤

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلي سابقاً)



الثمن: ثلاثة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر